Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Zeszyt XVI

Wydano z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Świętokrzyska 16
1932

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski

Adres Redakcji i Administracji:

Warszawa, Świętokrzyska 16 m. 34, tel. 718-16

Drukarnia M. Garasińskiego, Warszawa, ulica Bracka Nr. 20

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

16

Prof. Kons. Muz. Dr. Zofja Lissa (Lwów)

RADJO WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE MUZYCZNEJ [1])

(Psychologiczne, artystyczne, społeczne i pedagogiczne problematy radja)

Każdy nowy czynnik kultury, wyłaniający się w jakiejś epoce dzięki niestrudzenie szukającej i organizującej myśli ludzkiej, wcześniej lub później wiąże się z całym szeregiem innych czynników tej kultury, współpracuje z niemi lub przeciw nim i stwarza tem samem naukom o kulturze duchowej nowe problemy do rozwiązania. Takim czynnikiem, który wyłonił się przed 10 laty, a który już dziś sięgnął do wszystkich dziedzin życia społecznego i zazębił się prawie o wszystkie jego problemy, a szczególnie silnie zaważył na życiu muzycznem, jest *radjo.* Z muzycznego właśnie punktu widzenia chciałabym więc dziś podjąć i przedstawić szereg problemów radja, a to: psychologiczne, artystyczne, socjalne i pedagogiczne. Zacznijmy od najbardziej podstawowego, od *psychologji* radja, a raczej psychologji słuchania przez radjo.

I.

Wszyscy zdajemy sobie sprawę z tego, że między muzyką słyszaną przez radjo, a bezpośrednio słuchaną zachodzą dość silne różnice. Na różnice te składa się cały szereg momentów natury 1) akustycznej 2) fizjologicznej i 3) czysto psychicznej, które kolejno postaram się omówić.

1) Przedewszystkiem wyłania się tu pytanie: jak zachowuje się sam *dźwięk*, elementarny materjał muzyki, w transmisji radjowej? Tu należy zaznaczyć, że ogólne prawa fizykalne, odnoszące się do powstawania i rozchodzenia się dźwięków zachowują w całej pełni swą ważnośc także i w dziedzinie radja. Dźwięk transmitowany przez radjo nie traci żadnej ze swych cech, własności, a tylko niektóre z nich ule-

[1]) Artykuł niniejszy jest rozszerzeniem odczytu wygłoszonego z ramienia Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej we Lwowie w dniu 6. VI. 1932 p. t. Psychologja i socjologja radja.

gają tu dość znacznym zmianom. Ponieważ na *ilość* wibracyj transmisja w zupełności nie wpływa, a zatem *wysokość* dźwięku (która jak wiadomo zależy od ilości drgań na sekundę źródła dźwięku) nie zmienia się, jest absolutnie identyczna z wysokością tego dźwięku w miejscu jego powstania i nadania. Nawet dźwięki, leżące w pobliżu górnej lub dolnej granicy słyszenia są w transmisji radjowej słyszalne, choć mniej wyraźnie od innych.

W przeciwieństwie do wysokości, silnym zmianom podlega tu *intenzywność* dźwięku, a to dzięki aparatom elektrycznym, pośredniczącym między źródłem dźwięku, a słuchaczem. Intenzywność ta zależy nietylko od regulatorów, pośredniczących w tym łańcuchu, ale też od energji elektrycznej danej stacji nadawczej oraz od odległości słuchacza od tej stacji. Na pograniczu zasięgu danej stacji intenzywność maleje, aż prawie do zaniku. Pozatem, ze względów natury technicznej, granice zróżnicowania siły dźwięku są w radjo znacznie zacieśnione w porównaniu z naturalnemi granicami. Stosunek dźwięków najcichszych do najgłośniejszych pełnej orkiestry symfonicznej jest w rzeczywistości jak 1:1.000.000, w radjo zaś — jak wykazały badania — tylko jak 1:10.000. Niezależnie od tego wszystkiego regulacja intenzywności zależy w pewnym stopniu od samego słuchacza, który całą możliwą strefę intenzywności może przesuwać w jedną lub drugą stronę. Stosunki i poziom intenzywności utworów solistycznych mogą być w radjo w przybliżeniu zachowane, natomiast w muzyce orkiestrowej *muszą* ulegać zmniejszeniu, zcieśnieniu, albowiem brzmienie pełnej orkiestry natrafia w pokoju prywatnym na zupełnie inne warunki akustyczne, niż w sali koncertowej, a podane w swej oryginalnej intenzywności prowadziłoby nieodzownie do całkowicie nieartystycznych wrażeń.

Najsilniej ulega w radjo zmianie *barwa* dźwięku. Aby zachować niezmienioną barwę dźwięku, musi być w transmisji ściśle zachowany, w swej ilości i stosunkach intenzywności szereg alikwotów tego dźwięku, który jak wiadomo tworzy właśnie tę barwę. Najmniejsze przesunięcie w tym szeregu, zmiana w nasileniu jakiegokolwiek jego składnika, natychmiast pociąga za sobą zmianę charakteru, barwy danego brzmienia. Otóż w transmisji elektrycznej gubi się, zanika szereg alikwotów, jedne samorzutnie wzmacniają się lub zciszają, inne, zupełnie obce danej barwie dołączają się, co nieuchronnie prowadzi do zmian i zatarcia się różnic w brzmieniu rozmaitych instrumentów. I tak np. zanik 2-go alikwotu w dźwiękach fletu, upodobnia je niekiedy do dźwięku skrzypiec i naodwrót, wzmocnienie 2-go alikwotu w skrzypcowych dźwiękach, czyni je podobnemi do fletowych; podobne przemiany wpływają na to, że puzon tenorowy trudno odróżnić od waltorni, a górne rejestry fagotu od rożka angielskiego.

Brak możliwości transmitowania dźwięków bardzo wysokich, leżących powyżej granicy 4.000 drgań na sekundę, odbiera najwyższym rejestrom niektórych instrumentów *wogóle* ich alikwoty, a tem samem *niweczy ich barwę*, czyni je tonami prostemi. Na barwę brzmienia jakiegoś instrumentu składają się, obok alikwotów i t. zw. *formanty* t. j. tony proste o stałej wysokości, towarzyszące różnym dźwiękom tego samego instrumentu. Otóż i one ulegają silnym przesunięciom, dzięki tonom i szmerom powstającym w samym aparacie odbiorczym i nadawczym. Membrana mikrofonu odbiorczego, tuba głośnika lub membrany słuchawek stanowią rezonatory, które swoim własnym tonem rezonującym wzmacniają — a zarazem i zmieniają — dźwięki. W szczególności własne drgania membrany mikrofonu wpływają na charakter samogłosek i spółgłosek mowy, zmieniając tak silnie wymowę i głos prelegenta lub śpiewaka. W tem właśnie leży przyczyna tego faktu, że nie każdy głos nadaje się do transmisji radjowej, że głosy wielkie, dramatyczne, metaliczne zatracają się niekiedy, a naodwrót małe, bardziej matowe świetnie w radjo brzmią. Także i zrozumiałość tekstów śpiewanych gubi się w radjo bardziej niż zwykle, gdyż wszelkie szmery, towarzyszące wypowiadaniu spółgłosek zostają tu zniwelowane.

Dzięki tym zmianom zanika w muzyce orkiestrowej szereg subtelności instrumentacyjnych. Instrumenty niektóre upodobniają się do siebie, a perkusyjne zatracają swój element dźwiękowy na korzyść czystych szmerów, stuków.

Na charakter dźwięków wpływa nakoniec jeszcze i przestrzeń, w której one powstają. Nierównomierność pogłosu, zbyt silny rezonans w studjo nadawczem wytwarza absorpcję fal akustycznych, zamazywanie się dźwięków. Także i umieszczenie mikrofonu wpłynąć może na siłę i barwę dźwięków. Zwłaszcza transmisje z sal koncertowych i operowych nasuwają tu liczne, dotąd nierozwiązane problemy. W celu uzyskania naturalnej plastyki brzmienia orkiestry najwłaściwszem byłoby może umieszczenie osobnych mikrofonów przed każdym pultem w orkiestrze, a ruchomych mikrofonów dla każdego śpiewaka. Odbiór z teatru lub sali koncertowej przy pomocy jednego tylko mikrofonu nierównomiernie wydobywa instrumenty, oddaje skrzywiony obraz dźwiękowy naturalnego brzmienia. Warunki przestrzeni nadawczej należą właśnie do tych czynników, które tak silnie zmieniają w radjo dźwięk fortepianu, zbliżając jego brzmienie do cembala.

2) Fizjologiczny przebieg słuchania zmienia się w radjo również, ale tylko u swego początku. Wewnętrzny proces nie ulega tu zmianie, jedynie słuchanie przez słuchawki zmniejsza do minimum funkcje muszli usznej, zwiększając znacznie przewodzenie fal głosowych przez kości czaszki. Ponadto drganie błony bębenkowej, które normalnie udziela

się w pewnym procencie z powrotem powietrzu, tu odbija się od słuchawki i wraz z nią wytwarza nowe tony kombinacyjne, niższe od dźwięków transmitowanych. Skutkiem tego jest wyraźnie słyszalne brzęczenie, towarzyszące dźwiękom, zwłaszcza silniejszym. Także i własny ton rezonujący muszli usznej, właściwy każdej zamkniętej przestrzeni, a leżący bardzo wysoko (między e^4 a g^4), obniża się o oktawę przy zamknięciu muszli przez słuchawkę i wzmacnia sobą dźwięki leżące w swoim rejonie.

Słuchaniu przy pomocy słuchawek towarzyszą też pewne uboczne odczucia fizjologiczne jak np., szybsze zmęczenie, a nawet pewne zmniejszenie fizjologicznego poczucia równowagi. Płyną one stąd, że nakrycie obu uszu słuchawkami zmienia nieco normalne ciśnienie na ucho wewnętrze, na co swoiście reaguje aparat westybularny, w którym mieści się zmysł równowagi.

Pozatem jeszcze w jednym punkcie różni się słuchanie muzyki wprost i przez radjo. Słuchanie wprost jest stale dwuuszne, binauralne. Każde ucho odbiera tu osobno swoje podniety akustyczne. O ile głowa słuchacza nie leży idealnie na płaszczyźnie symetrji w stosunku do źródła dźwięku, i o ile nie jest zupełnie nieruchoma, każde ucho odbiera podniety minimalnie *różne* intenzywnością i czasem nastania. Z tych różnych podniet buduje się dopiero w świadomości słuchacza jednolite wrażenie rezultujące. Ta nierównomierność podniet dochodzących do obu uszu umożliwia właśnie zlokalizowanie źródła dźwięku i nadaje przedstawieniom słuchowym pewną plastykę oraz pewne cechy przestrzenne. Słuchanie jednouszne, monotyczne utrudnia, a nawet zupełnie uniemożliwia słuchową orjentację w przestrzeni, nie pozwala zorjentować się skąd dźwięk płynie, z jakiej odległości i z którego kierunku.

Słuchanie przez radjo, zwłaszcza słuchawkami jest w zasadzie monotyczne. Aparat odbiera jedną tylko falę akustyczną, która rozszczepia się na obie słuchawki, ale do obu uszu dochodzi identycznie taka sama. Stąd pochodzi pewna płaskość, nieplastyczność muzyki w radjo, brak muzyce tych elementów przestrzennych, które w nie wprojektowuje słuchanie normalne. Wprawdzie potrzeba lokalizacji źródła dźwięku nie jest istotną przy słuchaniu muzyki, ale lokalizacja ta umożliwia pewne poczucie przestrzenne słuchacza, które w radjo zmienia się. Słuchacz jest skłonny lokalizować teraz muzykę słyszaną, w tyle, *poza* sobą. Tendencja ta pochodzi prawdopodobnie stąd, że brak tu *optycznego* przedstawienia, widoku instrumentu i artysty, które stale towarzyszą normalnemu słuchaniu. Wobec tego lokalizujemy źródło dźwięku w tym kierunku, z którego wzrokowe podniety i tak nigdy nas dojść nie mogą, a mianowicie w tyle, poza sobą. Fakt ten można wyjaśnić również i w ten sposób, że przy słuchaniu przez słuchawki

rezonans w tyle czaszki wzmacnia się, w porównaniu z normalnem słuchaniem i stąd płynie iluzoryczne zlokalizowanie muzyki *poza* sobą.

Uzgodnienie warunków transmisji z warunkami naturalnego słyszenia jest bardzo trudne i kosztowne, wymaga bowiem transmitowania dźwięków z *osobnych* mikrofonów, na innej fali do każdej słuchawki, prawej i lewej, z osobna. Aby w pewnym stopniu zrekonstruować plastyczność muzyki, zwłaszcza większych zespołów, stosowany jest niekiedy odbiór przez *kilka* mikrofonów równocześnie. Mimo to, stosunki *stereofoniczne* t. zn. przestrzeni słuchowej są tu jednak w pewnym stopniu zmienione.

Pod tym względem głośnik bardziej zbliża się do rzeczywistości. Fizjologiczne różnice słyszenia odpadają tu w zupełności. Słuchanie jest dwuuszne, podobnie jak normalne, jedyna różnica leży w tem, że lokalizujemy tu w znanej nam przestrzeni nie samo *źródło* dźwięku, ale głośnik, jako maszynę pośredniczącą między nami a właściwym instrumentem. Co się tyczy akustycznych warunków słuchania przez głośnik, to nie różnią się one zbytnio od poprzednio omawianych. Warunki i zmiany akustyczne zachodzące w miejscu nadania i w czasie transmisji są tu takie same jak przy odbiorze drogą słuchawek. Jedyna silna różnica polega na tem, że głośnik wytwarza w o wiele silniejszym stopniu niż słuchawki własne tony kombinacyjne, własne szmery, które — zależnie od jego konstrukcji i gatunku — niekiedy bardzo zniekształcają odbiór.

3) Oprócz tych wszystkich wyliczonych momentów dołącza się do słuchania muzyki przez radjo szereg czynności i zjawisk czysto *psychicznej* natury, których brak przy normalnem doznawaniu muzyki.

Dzięki pewnemu osłuchaniu się z muzyką istnieją w pamięci każdego człowieka najrozmaitsze przedstawienia słuchowe. Przy słuchaniu przez radjo — zwłaszcza w początkowem stadjum — dołącza się tu do niego czynność *porównywania spostrzeżeń* z pamięciowemi wyobrażeniami, oraz *osądzanie* ich różności. Siła i znaczenie tych dwóch funkcyj słabnie jednak wraz z częstością słuchania przez radjo, gdyż wytwarzają się w umyśle słuchacza przedstawienia pamięciowe specyficznie radjowego charakteru. W związku z porównywaniem wrażeń pozostaje *ocena* barw instrumentalnych przy utworach zespołowych. Wynikiem jej jest zwykle poczucie *niepewności* w osądzaniu tych barw, co jednak pozostaje w związku z indywidualną czułością słuchu danego słuchacza. W każdym razie nawet najbardziej ostry słuch chwilami może zostać zachwiany w pewności swej oceny, dzięki daleko idącym zmianom w samej podniecie fizykalnej. Z odczuciem tych zmian łączy się u niektórych słuchaczy tendencja do *wprojektowania* w barwę słyszaną takich brzmień danego instrumentu, które znamy z normalnego słyszenia. N.p. w kwartecie

smyczkówym słuchanym przez radjo świadomie eliminujemy pierwiastki fletowe, a włączamy fantazyjnie barwę, właściwą instrumentom smyczkowym, a znaną nam dobrze z dawniejszych doświadczeń. Zwłaszcza przy słuchaniu utworu orkiestrowego dobrze nam znanego, czynność ta występuje dość silnie. Oczekujemy tu znanych kompleksów dźwiękowych i barwnych, a odbieramy zamiast nich wrażenia zmodyfikowane, które niekiedy nawet mogą wywołać pewne rozczarowanie. Nasze kojarzenia wytworzyły w nas oczekiwanie czegoś, co nie zostaje spełnione, a co subjektywnie staramy się uzupełnić.

Słuchanie muzyki przez radjo wymaga od słuchacza świadomej iluzji rzeczywistości, którą najmniejsze odchylenie jest w stanie zburzyć, zniweczyć. Wprawdzie wielobarwność muzyki, bogactwo jej form i zawartości i na tej drodze nie ginie, ale wymaga od słuchacza abstrahowania od wielu momentów, dobudowania szeregu innych, ażeby dzieło muzyczne mogło tu stanowić pełnowartościowy przedmiot estetycznego przeżycia. Mimo to, dla muzykalnego słuchacza muzyka w radjo stanowi—jak dotąd — zawsze tylko kopję, surogat prawdziwej, żywej muzyki.

Jednym z najsilniejszych czynników, działających nieodzownie przy słuchaniu przez radjo jest pewne *rozszczepienie poczucia przestrzennego.* Człowiek ma stale poczucie przestrzeni, miejsca, w którem się znajduje, a zdobywa je dzięki wrażeniom wzrokowym, dotykowym, zmysłu mięśniowego i t. p. Z drugiej strony ma potrzebę orjentacji w tej przestrzeni, w której znajduje się źródło dźwięku i wykonawca. W radjo te dwie tendencje ulegają rozdwojeniu: słuchacz orjentuje się w przestrzeni, w której się sam znajduje, zarazem jednak usiłuje — chcąc ułatwić sobie słuchanie — wyobrazić sobie przestrzeń, z której muzyka płynie. W ten sposób powstaje w nim pewien *dualizm* poczucia przestrzennego, któremu zaradzić może tylko bardzo silna koncentracja na samem dziele muzycznem.

Składowe czynniki doznania muzyki wprost i przez radjo różnią się zatem w wielu punktach. W normalnem słuchaniu mamy tu: 1) dzieło sztuki, 2) poczucie przestrzeni, 3) wykonawcę i źródło dźwięku dane naocznie 4) otoczenie obce sali koncertowej i 5) specjalnie dostosowaną przestrzeń akustyczną. W radjo zaś: 1) dzieło sztuki, 2) dualizm poczucia przestrzennego, 3) fantazyjne lub pamięciowe wyobrażenie wykonawcy i instrumentu, 4) maszyna jako źródło dźwięku, 5) otoczenie domowe i 6) porównanie brzmień. Widzimy zatem, że tylko absolutny przedmiot doznania estetycznego, dzieło sztuki samo w sobie jest wspólnym, niezmienionym czynnikiem słuchania wprost i przez radjo. Wszystkie inne — coprawda uboczne — różnią się dość

znacznie, nie mogą jednak mimo to zniwelować i zmienić psychicznego procesu doznawania muzyki w jego istotnej strukturze.

Modyfikacja muzyki w radjo nie jest równie silnie odczuwana przez wszystkich słuchaczy. Reagują na nią najsilniej ci, dla których zmysłowe, wrażeniowe elementy tej sztuki są główną podstawą jej doznawania. Także i typy zdecydowanych motoryków i wzrokowców odczuwają tu pewne niedomagania. Brak w radjo bowiem *widoku* wykonawców i ich *ruchów*, co utrudnia w pewnym stopniu słuchanie tego rodzaju typom psychicznym.

Radjo jest muzycznie pełnowartościowem raczej dla typu słuchowców, oraz dla tych wszystkich, którzy *formalnie*, intelektualistycznie słuchają muzyki. Koncentracja na formalnych, konstruktywnych czynnikach dzieł muzycznych jest zresztą najlepszym sposobem słuchania przez radjo, albowiem te czynniki są tu najmniej narażone na zmiany, najmniej podlegają modyfikacjom.

I jeszcze jeden moment różni nakoniec muzykę żywą i radjową: słuchanie przez radjo wymaga daleko idącej izolacji słuchacza od osoby wykonawcy względnie od większej ich ilości. Wsuwa się tu między słuchacza a artystę martwe ogniwo pośrednie, maszyna, niwecząca bezpośredni, żywy stosunek człowieka do człowieka, przecinająca ową falę psychofizycznej energji, płynącą z artysty na publiczność. Wprawdzie silna indywidualność odtwórcy i na tej drodze nie zanika, ulega jednak stłumieniu w bardzo silnym stopniu. W muzyce daje się to specjalnie mocno odczuć, gdyż w sztuce tej, w przeciwieństwie do pozostałych sztuk (prócz dramatycznej) związek z osobą wykonawcy jest szczególnie silny.

Nietylko zatem psychologja *słuchania* muzyki wprost i przez radjo różni się znacznie od siebie, ale również i psychologja *słuchacza* i *artysty* radjowego odbiega od normalnej. Idąc na koncert, słuchacz poświęca *świadomie* muzyce 2—3 godzin; w ciągu ich trwania muzyka jest w centrum jego świadomości, ona opanowuje całą jego psychikę. Przy słuchaniu przez radjo stosunek ten jest znacznie luźniejszy, w każdej chwili słuchacz może przerwać słuchanie i pogrążyć się z powrotem w swej codzienności. Uroczysty nastrój, który w słabszym lub silniejszym stopniu stale panuje na sali koncertowej, tu nie istnieje; masowa suggestja w kierunku dodatnim lub ujemnym odpada tu zupełnie wraz z podnieceniem emocjonalnem, które stale przepływa przez publiczność, mniej lub więcej świadome i silne, zależnie od poziomu koncertu, osoby wykonawcy i t. p. czynników. Człowiek, słuchając muzyki przez radjo jest sam, jest zdany na własny sąd i ocenę, na takie tylko quantum uczuć, jakie sam z siebie zdoła wyprodukować. Nie ma tu obcego otoczenia, obcych ludzi, niepokoju, które zawsze w pew-

nym stopniu absorbują słuchacza koncertowego i nie pozwalają mu skupić się wyłącznie na samej muzyce. Podobnie i artysta grający w radjo jest samotny i spokojny, brak mu tego emocjonującego prądu, płynącego nań z publiczności, brak podniecenia nerwowego i tej fali krytyki i uznania, która płynie z sali na artystę, udziela mu się podskórną drogą i jest w pewnym stopniu podświadomym regulatorem jego czynności. Stąd też gra w radjo może być bardziej skupiona na samej muzyce, bardziej objektywna, bardziej skoncentrowana na rzeczach istotnych, choć przez to nawet może mniej „działająca".

W związku z tem wszystkiem nie można pominąć faktu, że psychologja radjosłuchacza, jako takiego może być dość rozmaita. Pobudki, dzięki którym słuchacz podchodzi do radja są najrozmaitsze i niekiedy dość dziwaczne. Nie wolno się łudzić, że wzrost, popularyzacja radja jest wyłącznie wynikiem potrzeby kształcenia się, słuchania muzyki i t.p. Świetność samego wynalazku, jego nieograniczone możliwości, jego nowość, one to stanowią u większości słuchaczy główną podstawę zainteresowania się radjem.

Jedną z najsilniejszych pobudek stanowią problemy techniczne; zainteresowanie się sprawą budowy aparatu odbiorczego, jego ulepszeniami, nowemi typami i t.p. oto główny motor radjomanji, zwłaszcza w kołach młodzieży. Ponadto działa tu czar oddali. Możność schwytania stacyj bardzo odległych, możność słyszenia głosów, mowy i muzyki obcych i dalekich narodów — wszystko to działa nawet na słuchaczy, nie interesujących się techniczną stroną tego wynalazku. Słuchacz radjowy czuje się wpleciony w nieuchwytną sieć stosunków z całym światem. Przestrzeń — dotychczas coś abstrakcyjnego w odniesieniu do wielkich oddali, a naoczna jedynie w stosunku do czterech ścian jego mieszkania i miasta rodzinnego, staje mu się teraz czemś realnem i blizkiem w ogromnych wymiarach. Glob ziemski, pokrajany na części granicami politycznemi, celnemi, językowemi, rasowemi — w jednej sferze obywa się bez barjer — w sferze eteru.

W słabszym lub silninjszym stopniu uświadamia to sobie każdy słuchacz, to też można twierdzić, że radjo *samo w sobie* może w pewnym stopniu kształtować psychikę słuchacza, rozszerzać jego horyzonty. Nic więc dziwnego, że radjo zapłodniło już dziś umysły takich literatów jak Arnold Zweig, Paul Valery i w. in. i że staje się nowym, możliwym do wyzyskania tematem w literaturze pięknej. — Wracając do psychologji radjosłuchaczy, możnaby wśród nich wydzielić szereg typów, które w praktyce jednak w słabszym lub silniejszym stopniu krzyżują się. Tak więc obok typu technika, zainteresowanego wyłącznie konstrukcją aparatu, istnieje typ sportowca - rekordzisty, w którego centrum zainteresowania leży tylko to, jaką stację uda mu się jeszcze złapać; obok muzyka,

dokonywującego selekcji w programach, typ mieszczanina, pojmującego radjo jako rozrywkę i słuchającego wszystkiego, co tylko stacja nadaje, typ inteligenta, pragnącego wykształcić się wszechstronnie, lub wieśniaka zainteresowanego tylko tem, co się tyczy jego życia i zajęć codziennych. Jak zaznaczyłam, typy te mogą krzyżować się z sobą i one to, razem wzięte tworzą ową anonimową masę słuchaczy, tak tajemniczą i pociągającą dla prelegenta i artysty.

II.

Artystyczne problemy radja, wynikają bezpośrednio z psychologicznych i rozszczepiają się na dwie grupy, poniekąd sobie przeciwne. 1) Jeśli idzie o uzyskanie drogą transmisji muzyki najbardziej podobnej do normalnej, wyłania się pytanie: jak musi wyglądać, jakim zmianom podlegać muzyka w studjo nadawczem, aby przy odbiorze najbardziej zbliżała się do swego naturalnego brzmienia. 2) Jeśli natomiast bierzemy pod uwagę ten kompleks warunków zewnętrznych, które daje radjo, wraz z jego możliwościami i niedociągnięciami, wyłania się pytanie: jaką musi być muzyka, któraby właśnie te warunki brała za swój punkt wyjścia, za ramy techniczne i stosując się do nich, była muzyką *specyficznie radjową?*

1) Jak już wiemy z poprzednich wywodów, radjo zmienia tylko pewne elementy dzieła muzycznego, z nich zaś przedewszystkiem barwę brzmienia. Próby zaradzenia temu w odniesieniu do instrumentów solistycznych idą wyłącznie w kierunku takiej budowy instrumentów, dzięki której te ostatnie odzyskiwały w transmisji radjowej swoją pierwotną barwę. Istnieją już specjalne fortepiany dla radja, organy i t.p. Teren ten jest narazie mało opracowany; ogromne możliwości stwarzają tu instrumenty elektryczne, w których, dzięki regulacji frekwencyj będzie można uzyskać każdą barwę dźwięku (instrumenty Trautheima, Theremina i in.).

Większych trudności nastręcza tu transmisja utworów zespołowych, w których zróżnicowanie barwy dźwięku jest jednym z ważniejszych czynników dzieła. Jeśli idzie o orkiestrę, to najlepiej wychodzi w radjo orkiestra Bacha, Haydna, Mozarta, Glucka, nie wymagając żadnych prawie retuszów instrumentacji. Już orkiestra Beethovena, chcąc zachować swe naturalne brzmienie, musi ulec pewnym zmianom, a działanie orkiestry Wagnera, Straussa, Brucknera, Mahlera lub Debussy'ego, w połowie zatraca się, jeśli zostawia się jej niezmienioną, normalną obsadę. Egon Wellesz, uczeń i przyjaciel Schönberga eksperymentował Suitą op. 38. tegoż kompozytora i stwierdził, że normalne ugrupowanie intenzywności i rozmieszczenie instrumentów w studjo nadawczem w zupełności zmienia brzmienie tej kompozycji. Jeden instrument pokrywa, przygłusza zupełnie inne, barwy ich zlewają się, niektóre cał-

kowicie się gubią i t. p. Próby zaradzenia temu przez odpowiednie podwajanie instrumentów lub zmianę ich dynamiki, zawodzą. Instrumenty zdwojone lub zbiorowo traktowane, zmieniają nieco swą barwę; podobnie i różne stopnie intenzywności i rodzaje artykulacji tego samego instrumentu łączą się w radjo z pewną modyfikacją ich barwy: skrzypce w fortissimo bardziej zbliżają się do barwy fletu niż w pianach, altówka w staccatto nabiera cech instrumentu perkusyjnego; blacha w forte zasadniczo zmienia barwę, a oboje i różki, traktowane gromadnie tracą swój specyficzny timbre.

Z tego wszystkiego płynie tylko jeden wniosek: każde dzieło orkiestrowe lub kameralne musi w nadaniu radjowem ulec takim modyfikacjom instrumentacji, aby w rezultacie, przy odbiorze zbliżało się do swego naturalnego brzmienia. Liczne próby i eksperymenty dokonywane obecnie w tym kierunku pozwoliłyby stworzyć schemat, ująć tabelarycznie jak należy przeinstrumentowywać poszczególne typy zespołów w radjo, by uzyskać ich naturalne brzmienie. Na podstawie tego możnaby stworzyć specjalny podręcznik instrumentacji radjofonicznej, wymagałoby to jednak ogromnych studjów zarówno praktycznych, jak i całkiem ścisłych.

Francuski inżynier Raven Hart próbuje sprecyzować szereg takich norm, utrzymuje je jednak w zbyt ogólnikowych ramach. Stwierdza więc, że instrumenty smyczkowe zbytnio powielane tracą swą barwę, że radjogenicznemi są: harfa, celesta, ksylofon, saksofon i organy, a fortepian zupełnie nie. Dalej twierdzi, że mikrofon nie lubi nizkich rejestrów i najtrudniej wiernie je oddaje, że z instrumentów dętych drewnianych najsilniej zmienia się w barwie flet, i t. p.

W związku z temi zmianami istnieją w Niemczech i na Węgrzech specjalni kapelmistrzowie radjowi t. zw. Abhörkapellmeister, którzy kierują orkiestrą z *poza* studja nadawczego, słuchając jej gry już w zmodyfikowanej transmisją postaci. Niektórzy radjologowie twierdzą, że sam sposób *gry* poszczególnych instrumentalistów musi się w radjo nieco zmienić. W tym celu w Berlińskiej stacji eksperymentalnej przy radjo, oraz w Monachjum powstały specjalne kursy gry do mikrofonu, gry, któraby uwzględniała ogół zmienionych tu warunków akustycznych.

Transmisja radjowa zmienia też w pewnym stopniu charakter poszczególnych *gatunków form* muzycznych. Najsilniejszym zmianom podlega tu opera, w której działanie muzyki łączy się ściśle z działaniem gry, ruchów, mimiki, barw. W radjo kompleks elementów wzrokowych ulega zupełnej niwelacji, zostają one zastąpione przedstawieniami pamięciowemi lub fantazyjnemi tego rodzaju. Dlatego też dramaty Wagnera, w których te czynniki silniej łączą się z muzyką niż gdzieindziej, silniej zatracą się niż np. opery Händla, które, zbliżone do oratorjum przekła-

dają momenty dramatyczne w duety i arje. Usiłowania zaradzenia temu idą w różnych kierunkach: speakerzy streszczają niekiedy przed każdym aktem akcję w nim zawartą; w Niemczech próbowano akcję tę upraszczać do jej zasadniczego trzonu, usuwając postacie uboczne, i uzupełniając muzykę tam, gdzie sama gra zawierała w sobie wyjaśnienie sytuacji. Mimo to, opera w radjo nie jest niczem innem, jak tylko surrogatem dawnej formy. Pokrewna operze forma, oratorjum doskonale w radjo wychodzi. Brak elementu wzrokowego nie daje się tu tak silnie odczuć, bo i w normalnem doznawaniu nie ma on żadnego znaczenia. Solista w oratorjum nie jest jak w operze cząstką akcji; staje się neutralną inkarnacją jakiejś postaci, której nie potrzebuje nadawać charakteru swoją własną indywidualnością. Przeniesienie punktu ciężkości z poszczególnych osób na chóry, typowe dla oratorjum, stanowi w radjo raczej czynnik dodatni. Chóry bowiem, które przy bezpośredniem słuchaniu ujmujemy dystrybutywnie, jako sumę poszczególnych indywiduów, w transmisji radjowej stają się jednostką kollektywną, o swoistem zabarwieniu dźwiękowem i psychicznem. Nakoniec osoba świadka, objaśniająca akcję — niejako antycypacja dzisiejszego speakera — również godzi się z charakterem muzyki radjowej. — Genre pieśni związany z tekstem, jego zrozumiałością i subjektywną interpretacją, nie zatraca w radjo swego charakteru; zależy to jednak głównie od tego, czego słuchacz wymaga od pieśniarza i na jaki stopień plastyczności może się śpiewak zdobyć, by mimo braku bezpośredniego kontaktu działać na słuchacza.

Znacznie lepiej prezentują się w radjo formy czysto instrumentalne, zwłaszcza formy t. zw. absolutnej muzyki. Nie tracą one nic ze swych cech gatunkowych, szczególnie dobrze zaś brzmi muzyka tych epok, w których element formalny występuje na plan pierwszy, a brzmieniowe, barwne czynniki ustępują na dalszy. Nic też dziwnego, że najbardziej nadają się do radja muzyka 15. 16. 17. i 18. w., z drugiej zaś strony muzyka nowoczesna w której przejawia się negacja neoromantycznego przeładowania barwy brzmienia i romantycznych tendencyj do miękkich, zlewających się timbrów.

Szczególnie dobrze nadaje się do radja muzyka kameralna, co — obok prostoty brzmieniowej — ma jeszcze swoje całkiem specjalne przyczyny. Każdy rodzaj praktyki muzycznej wyrasta w swej formie z pewnych specjalnych warunków zewnętrznych. Muzyka kameralna wyrosła z muzyki uprawianej prywatnie t. zw. „Hausmusik". Wprawdzie zostaje ona potem przeniesiona na szerszy teren — na salę koncertową i nawet zaczyna w pewnym stopniu wchłaniać nowe, obce jej pierwiastki orkiestrowe, ale mimo to pozostaje w związku z warunkami, które były jej punktem wyjścia. Otóż dzięki radju *wraca* muzyka kameralna do

tych samych warunków, i stąd też — obok jej przejrzystej, a mimo to urozmaiconej struktury brzmieniowej — pochodzi jej radjofoniczność.

Ze szczególnemi warunkami łączy się też muzyka organowa, które to warunki w radjo ulegają zmianom. Wprawdzie dźwięk organowy specjalnie nadaje się do transmisji, gdyż piszczałki organowe wytwarzają niewiele alikwotów, a więc dźwięk nie ulega zmianie barwy, to jednak *warunki* przestrzenne są tu zupełnie odrębne. Dźwięk organowy wymaga wielkiej przestrzeni akustycznej, z silnym i długim pogłosem i rezonansem, co właśnie ani w studjo nadawczem, ani w pokoju słuchacza nie może mieć miejsca. Dźwięk organowy w radjo musi tracić swą pełnię i ogrom, co w pewien sposób odbija się i na uroczystości jego charakteru.

2) Wszystkie opisane tu usiłowania i rozważania idą w tym kierunku, by muzykę w radjo jaknajbardziej upodobnić do normalnej. Z chwilą powstania muzyki *radjowej jako takiej*, t. j. jako specyficznego gatunku muzycznego, wyrastającego z zewnętrznych i wewnętrznych warunków stworzonych przez radjo, tracą te usiłowania swoje znaczenie. Centralny problem streszcza się wtedy w pytaniu: jakie cechy i właściwości musi posiadać muzyka *specyficznie* radjowa?

Faktem, oczywistym dla każdego jest to, że musi ona wziąć za swój punkt wyjścia te błędy, wady i niedociągnięcia, które dały się zauważyć przy transmisji muzyki niespecjalnie radjowej. Dotychczasowe doświadczenia pozwalają stwierdzić że: 1) każdy utwór, którego linje melodyczne nie są wyraźne w swym rysunku i samoistne w rytmice, zalewa, zaciera się w swej fakturze przy nadaniu radjowem; 2) że akordy zbyt ciasne, zbite, zbyt skomplikowane ilościowo i strukturalnie zbliżają się w radjo do szmerów, nie dając ująć się analitycznie; 3) że takie instrumenty jak piccolo, trąbka, waltornia przygłuszają inne; 4) że całkiem nizkie rejestry nie dają się wyraźnie zreprodukować; 5) że formy dłuższe silniej nużą w radjo niż normalnie i nie dają się z łatwością ująć; 6) że zbyt rozdrobnione nuanse dynamiczne, artykulacja i frazowanie zacierają obraz całości, a same gubią się i t. p. Z tych obserwacyj można wysnuć cały szereg postulatów *pozytywnych* dla muzyki radjowej, których spełnienie będzie wyrazem radjogeniczności. Są niemi: 1) polifoniczna, linearna technika, 2) cienka faktura, o nie zbyt wielkiej ilości głosów, 3) unikanie łączenia instrumentów, o barwie zlewającej się, upodobniającej się, lub przygłuszającej inne, 4) nie gromadne, ale solistyczne traktowanie instrumentów, 5) używanie form krótkich, najlepiej cyklów, złożonych z krótkich ustępów w typie suity, 6) w dynamice nie subtelne efekty, które i tak giną, ale operowanie wielkiemi płaszczyznami i t. d.. Postulaty te z całą pewnością nie wyczerpują wszystkich zagadnień technicznych. Zasady tu wyliczone tworzą tylko z grubsza naszkicowane ramy dla

techniki kompozytorskiej tego gatunku. Szczegółowem ich wypracowaniem zajmą się niewątpliwie sami kompozytorzy. Zastępy ich rosną z dnia na dzień, a zwłaszcza w Niemczech gatunkiem tym zajęli się czołowi twórcy współcześni: Hindemith, Weill, Schrecker, Toch, Hauer, Graener, Braunfels; z młodszych: Hans Eisler, Jerzy Fitelberg, Paul Pisk, Henryk Kamiński, Pepping, Reutter i inni.

Charakterystycznym jest fakt, że postulaty te odnajdujemy spełnione w muzyce współczesnej *niezależnie* od muzyki radjowej. Technika kompozytorska współczesna idzie właśnie w kierunku nieprzeładowania, prostoty faktury brzmieniowej, unika masowych efektów w rodzaju neoromantyków, dąży do instrumentacji jasnej, przejrzystej, do kameralizmu w obsadzie i do solistycznego wyzyskania każdego instrumentu, wykazuje wybitne tendencje do linearyzmu, co wszystko z łatwością daje się zastosować w ramach muzyki radjowej. Musi ona zatem spełniać dwa główne warunki: 1) musi się stosować do akustycznych warunków, które stwarza radjo i 2) musi odpowiadać tym różnorodnym masom słuchaczy, do których właśnie radjo i tylko radjo może dotrzeć. Ten drugi problem prowadzi nas jednak już do *socjologji* radja.

III.

Radjo powstaje i rozszerza się w epoce, w której dostęp najszerszych warstw społecznych do życia muzycznego t. zn. koncertowego został dzięki powojennym stosunkom ekonomicznym znacznie utrudniony. Stosunki te spowodowały odwrócenie się najszerszych mas od tej sztuki i ograniczenie jej do pewnych tylko grup fachowców, melowanów i snobów. Przeciwdziałanie temu ograniczeniu koncertami ludowemi nie mogło jednak nawet w części tak silnie zsocjalizować tej sztuki, jak to właśnie uczyniło radjo. Dzięki radju muzyka znajduje dostęp do *wszystkich* klas społeczeństwa i tem samem staje się ważnym czynnikiem socjalnym. Nakłada to na nią obowiązki, które aż dotąd były jej zupełnie obce. Muzyka w radjo musi odpowiadać zainteresowaniom i horyzontom najrozmaitszej kategorji i to właśnie nie pozwala jej mieć zasadniczej linji wytycznej w programach. Jest to jeden z najważniejszych problemów artystycznych radja, jak dotąd *nigdzie* zadowalająco nie rozwiązany.

Pewne wskazówki można tu otrzymać, nawiązując drogą ankiet stały kontakt z słuchaczami. Ciekawym jest fakt, z jakich warstw i grup społecznych rekrutują się radjosłuchacze. Procentowe zestawienie zawodów radjosłuchaczy z r. 1929 dokonane w Niemczech daje następujące cyfry: 28% — wolne zawody prac. umysłowi, 23% — robotnicy i wieśniacy, 22% — zarobnicy, 18% — urzędnicy, 9% — bez określonych zawodów. Dziś, na terenie Polski cyfry te może inaczej się przedstawiają, przypuszczam jednak, że stosunki tych cyfr

są mniej więcej podobne. Wprawdzie zawód słuchaczy nie decyduje o ich poziomie intellektualnym i zainteresowaniach w zakresie muzyki, pozwala jednak w najogólniejszym zarysie określić ich horyzonty. Czy i o ile muzyka w radjo odpowiada zainteresowaniom różnych grup społecznych w Polsce, na to nie można odpowiedzieć bez szczegółowych prac wstępnych i materjałów statystycznych, których niestety nie miałam do dyspozycji.

Niezależnie od tych zagadnień łączy się radjo z całym szeregiem zadań społecznych, które ono mniej lub więcej ściśle spełnia. W pierwszym rzędzie, w zakresie kultury muzycznej, należy tu ułatwianie dostępu młodym twórcom i artystom do publiczności. Radjo ma tu ogromne pole działania: może wydobyć na powierzchnię wartości artystyczne i pracę naprawdę wysoce kulturalną, może pozwolić przyjść do głosu talentom, które z powodu warunków wewnętrznych lub zewnętrznych nigdyby się nie wydobyły. Do obowiązków społecznych radja należy też dać możność zarobku bezrobotnym artystom i muzykom zawodowym, co w szczególności dałoby się zastosować w obecnej dobie kryzysu, kiedy rok rocznie, we wszystkich centrach życia muzycznego przestaje funkcjonować szereg teatrów, oper, ajencji koncertowych, zespołów i t. p. W radjo Berlińskiem od szeregu lat istnieją specjalne godziny poświęcone ubogim i bezrobotnym muzykom.

Z socjanalnemi problemami radja łączą się ponadto liczne zagadnienia natury *prawniczej*, nowe, wytworzone dopiero dzięki radju, ale już ważne i wywołujące szereg konfliktów. Należą tu: ochrona praw autora w radjo, ochrona wykonawców, artystów; prawa słuchacza; problemy konkurencji radja i muzyków zawodowych, konkurencji radja i prasy, radja i płyt gramofonowych, stosunek radja do wydawnictw muzycznych; prawo do ciszy człowieka prywatnego, które głośniki radjowe gwałcą i t.p., wszystko to stanowi szereg nowych problemów prawniczych, które dziś wymagają już sprecyzowanego ujęcia. Istnieje tu napewno szereg innych problemów tego rodzaju, których nie zdołałam sobie uświadomić, a które wcześniej czy później muszą być przez prawników podjęte i rozstrzygnięte.

IV.

Najważniejszym z problemów społecznych radja jest jednak jego *wychowawcza, pedagogiczna funkcja.* Że radjo, dzięki swej ogromnej popularności stało się jednym z najważniejszych środków wychowawczych, stojących *poza* szkolnictwem, jest dziś chyba dla każdego całkiem oczywistem. Mimo swego, stosunkowo krótkiego istnienia (radjo popularyzuje się w Europie przeciętnie od 1922 roku, w Stanach Zjednoczonych, Francji i w Niemczech 1920, w Polsce dopiero od 1926 r.)

radjo może się już poszczycić pewnemi wynikami na tem polu. Najlepiej dowodzą tego wyniki licznych ankiet, rozpisywanych szczególnie często w Ameryce. Ankieta rozpisana w Stanach Zjednoczonych w r. 1924 na temat: jakiej muzyki najchętniej słucham przez radjo?, dała w wyniku prawie 75% głosów za muzyką... jazz-bandową. Ta sama ankieta przeprowadzona 5 lat później, wykazuje tak odmienne, że prawie nieprawdopodobne wyniki: zaledwie 5% głosów wypowiada się za jazz-bandem, a ogromna, przytłaczająca większość za muzyką klasyczną. Nie od rzeczy będzie tu przytoczyć cyfry wynikające z innej ankiety, na temat: którego kompozytora najchętniej słucham przez radjo? Odpowiedzi ujęte procentowo wykazują:

100 — Beethoven	75 — Chopin	28 — Liszt
90 — Wagner	62 — Czajkowski	27 — Verdi
87 — Bach	56 — Händel	26 — Grieg i Debussy
82 — Mozart	42 — Schumann	22 — Palestrina
78 — Brahms	47 — Mendelssohn	20 — Franck
76 — Schubert	38 — Haydn	i t. d.

W związku z tą tabelą ciekawym jest fakt, jak głosowały poszczególne zawody; otóż: wolne zawody głosowały przeważnie za Wagnerem, muzycy i artyści — za Bachem, finansiera opowiadała się w 100% za Chopinem, który u artystów osiągnął zwyż 40%; Beethoven znajduje najsilniejszy oddźwięk i to we wszystkich warstwach i zawodach.

Na podstawie tych wyników nie wolno naturalnie sądzić o radjosłuchaczach Europejskich. Kultura muzyczna i ogólna jest tu o tyle starsza i tak odmienna, że nigdy nie możnaby osiągnąć aż 75% głosów za jazzem. Zresztą szybki spadek głosów za tym gatunkiem muzyki ma swe przyczyny nietylko w wychowawczem działaniu radja — trudno przypuścić, że zdołało ono w ciągu 5 lat rozwinąć zrozumienie mas od jazzu do Beethovena i Bacha! Wchodzi tu w grę przedewszystkiem ten fakt, że jazz, który w r. 1924 był jeszcze nowością, i to nowością łatwą do uchwycenia — przeżył się międzyczasie, znudził się poprostu i samym Amerykanom. Wyniki tych ankiet, mimo, że nie wolno ich uogólniać, są jednak bardzo ciekawe i pouczające, i sądzę, że urządzenie takowych na terenie Polskiego Radja, również prowadziłoby do ciekawych wniosków.

Mimo, że przeskok w obu wyżej wspomnianych ankietach wydaje się mało prawdopodobny i nie jest wyłączną zasługą radja, nie można zaprzeczyć, że radjo rozszerza horyzonty muzyczne swych słuchaczy. Sam fakt, że jest ono tak łatwo dostępne w życiu codziennem sprawia, że i muzyka przezeń nadawana znajduje łatwiejszy dostęp do psychiki przeciętnego słuchacza. Jeśli ktoś z laików wybiera się do teatru lub na koncert, rozważa dobrze program, czy idzie on po linji jego zrozumienia i upodobań i wybiera sobie tylko taką muzykę, która jest jemu

samemu lub jemu podobnym już znana i dostępna. Niewielki trud słuchania muzyki przez radjo, każe takiemu człowiekowi nałożyć słuchawki nawet wtedy, jeśli program jest trochę poważniejszy. I często zdarza się wtedy, że słuchacz wysłucha tę nową dla siebie muzykę do końca, że znajdzie w niej upodobanie i że na przyszłość świadomie wciągnie ten genre w krąg swych zainteresowań.

Pozatem cały szereg osób, nie mających z muzyką nic wspólnego, dzięki radju jednak podchodzi do tej sztuki i odnajduje w niej walory, o których nic nie wiedziały. Przypuszczając istnienie takich słuchaczy, usiłuje radjo stworzyć sobie z nich mniej lub więcej jednolitą gminę i stara się w tym celu podnieść poziom ich wykształcenia muzycznego, przez odczyty, analizy dzieł muzycznych i t. p. Również i na miłośnika muzyki a nawet muzyka zawodowego działa radjo pouczająco: rozszerza jego znajomość dzieł muzycznych przez wielokrotne ich powtarzanie w różnej interpretacji, pozwala poznać dzieła rzadko wykonywane i nowe, dla tych zaś, którzy, mieszkając na dalekiej prowincji, nie mogą brać udziału w życiu koncertowem, stanowi jedyny kontakt z muzyką, jest dla nich jedynym źródłem muzyki.

Pozatem radjo ma większe możliwości, większą swobodę w doborze i układzie programów, niż np. artysta lub zespół orkiestrowy na normalnym koncercie. I tak np. dzięki radju wykonano w Anglji poraz pierwszy 8-mą symfonję Mahlera, dzięki radju możemy słyszeć utwory starsze lub nowe, które z przyczyn zewnętrznych nigdy nie dochodzą u nas do wykonania. W radjo odbywa się obecnie w Niemczech większość „premier“ muzycznych. Radjo ma nakoniec możność historycznego zróżnicowania swych programów w o wiele szerszych granicach niż normalne koncerty i w tym kierunku może również działać wychowawczo.

Inne możliwości pedagogiczne radja, a mianowicie zastosowanie go jako środka w wychowaniu muzycznem lub w szkole, napotykają na silne trudności. Radjo, wprowadzone w szkołach średnich w związku z nauką śpiewu lub historji muzyki nie znajduje oddźwięku u młodzieży. Dzieci są stępione słuchaniem radja w domu, (zwykle bez żadnego wyboru), odczuwają silnie brak osobowości wykonawcy, silniej nawet niż przy płytach gramofonowych, które na tym terenie lepiej dają się zastosować. Młodzież skłonna jest słuchać bardziej osobiście, emocjonalnie, chętnie wkłada ona swoje własne przeżycia w słuchaną muzykę; gromadne doznawanie przed martwym głośnikiem, przerywające nastrój wywody nauczyciela niweczą to podejście młodego człowieka do słyszanej muzyki. W tej dziedzinie jakakolwiek orkiestra amatorska lub chór, o wiele lepiej spełniają swoje zadanie, o wiele silniej mogą wpłynąć na zainteresowanie się młodzieży samą muzyką aniżeli radjo.

Z tą kwestją łączy się inna, tak często podnoszona przez dzisiejszych wychowawców muzycznych: czy rozpowszechnienie muzyki dzięki radju nie spłyci, nie zniweczy zainteresowania młodzieży dla muzyki, czy nie odchyli jej od *nauki muzyki?* Otóż zdaje mi się, że zaniepokojenie nauczycielstwa — w którem naturalnie nie wolno przeoczyć dwojakich pobudek: artystycznych i ekonomicznych — nie jest całkiem uzasadnione. Kto naprawdę kocha muzykę i jest w tym kierunku uzdolniony, temu nie wystarczy passywne doznawanie muzyki przez radjo, ten odczuwa potrzebę sam, aktywnie podejść do tej sztuki i temu większą radość sprawi źle zagrana sonata Mozarta, niż słyszany przez radjo poemat symfoniczny Straussa czy nawet symfonja Beethovena. Ci, którzy odpadną — a odpadnie ich z pewnością bardzo wielu — byliby wcześniej czy później i tak odpadli. Widzimy więc, że i na tem polu radjo jest czemś pozytywnem, jest czynnikiem selekcji, przy której artystyczna strona w niczem nie ucierpi, co najwyżej zachwieje się los — co się w Ameryce już stało — tych tysięcy nauczycieli muzyki których zadaniem było nie tyle uczyć muzyki, ile dogadzać artystycznym ambicjom snobów.

Skądinąd radjo stara się niekiedy zachować kontakt z nowoczesnymi prądami wychowawczemi. I tak np. słynny dyrygent H. Scherchen, kierownik radja w Königsbergu nadawał przez pewien czas kurs rytmiki Dalcrozowskiej przez radjo. Są to narazie nieliczne próby, z których może rozwinie się w przyszłości współpraca radja z racjonalnem wychowaniem muzycznem.

Nakoniec nie sposób pominąć, że radjo działa wychowawczo i na „całego" człowieka. Jednostka przeciętna, żyjąca na codzień w ciasnych ramach swej rodziny i miasta rodzinnego, nagle staje przed możliwością kontaktu — coprawda bardzo „eterycznego" — z całym prawie światem. Nikną dla niej granice, niknie obcość dalekich krajów, narodów, języków. Miejmy nadzieję, że może powoli zniknie wraz z tem i wrogość w stosunku do obcych narodów i kultur, która tak niszcząco działa na całe życie współczesnego człowieka.

We Lwowie, w czerwcu 1932 r.

Paweł Brunold (Paryż)

O LIRZE

Pragnę poświęcić nieco miejsca instrumentowi, którego nazwa nasunęła mi się à propos klawesynu - liry Cuisenié. Instrument Cuiseniégo posiadał klawiaturę; struny wprawiane były w drganie zapomocą rolki natartej kalafonją. Dla tych to powodów pozwalam sobie zaliczyć lirę

do instrumentów klawiszowych o strunach, z których dźwięk wydobywa się zapomocą tarcia.

Lira jest to starodawny instrument, pochodzący z przed 900 lat. Trubadurzy śpiewali, akompanjując sobie na lirze, o czem świadczy piosenka Moniot d'Arras z 13 w.

Ce fut en mai
Au doux temps gai
Que la saison est belle
Main me levai
Jouer et m'allai
Sous une fontanelle
En un verger
Clos d'églantier
Ouïr une *viéle.* [1])

Najstarsze liry nazywano *organistrum* albo *chifonie. Organistrum* była to wielka gitara o 3 strunach, na której grały 2 osoby naraz: jedna z nich przebierała palcami po strunach, druga obracała koło. Lira była bardzo modna za czasów Filipa Augusta: Alexandre de Bernay mówi w jednym ze swoich romansów o lirze, której korba była z szafiru. Thibaut, książę Szampanji, śpiewał pieśni miłosne, towarzysząc sobie na lirze. W 14 w. lira nie uległa żadnym zmianom. W owym czasie staje się ona instrumentem ubogich i żebraków.

Wiek 18 jest okresem wielkiej wziętości i powodzenia liry. Pierwotnie posiadała ona tylko 8 klawiszów, w 18 w. dodano jej 2 oktawy chromatyczne. Bywa ona kształtu wielkiej mandoliny i nazywa się wtedy „vielle à bateau" (lira w formie łodzi), lub też kształtu gitary, czyli „vielle plate" (lira płaska).

Wzdłuż skrzynki rezonansowej biegnie klawiatura, składająca się z długiego i wąskiego pudełka, przez które (w kierunku poprzecznym) przechodzą klawisze. Są to płytki hebanowe, opatrzone płaskiemi kawałkami drzewa zwanemi „sautereaux" (skoczki); za naciśnięciem palcem klawisza spełniają one rolę tangentów w klawikordzie, t. j. dzielą struny.

Wewnątrz klawiatury przechodzą 2 struny unisonowe w stroju *g*, zwane „chanterelles". Struny te wprawia się w drganie zapomocą koła z bukszpanu potartego kalafonją: koło, obracając się, ociera się o struny nieco powyżej podstawka — bowiem lira posiada podstawek i progi, podobnie jak skrzypce. U końca instrumentu umieszczona jest korba,

[1]) Było to w maju, o radości pełnej porze, o jakże piękny to czas. Zrywam się ochoczo, do sadu pospieszam, dzika oplata go róża. Biegnę do studzienki posłuchać lirenki.

służąca do obracania koła. Koło liry spełnia taką samą rolę, jak smyczek w grze na skrzypcach i, podobnie jak smyczek, wymaga od wykonawcy specjalnej techniki. Koło nadaje nutom wartość, rytm etc. Grając, naciska się palcami klawisze, wystające z pudła rezonansowego u prawego boku instrumentu; skoczki, opierając się o struny, dzielą je, zaś koło, wprawione w ruch obrotowy, ociera się o struny i wydobywa tony. Każdy klawisz posiada 2 skoczki, odpowiadające 2 strunom wyżej wspomnianym (chanterelles); nazywają je również strunami melodyjnemi (cordes de mélodie).

Lirę kładzie się na kolanach w kierunku długości, t. j. korbą u prawej ręki, a klawiszami wdół, przyczem trzyma się ona na pasie, który grający zakłada na siebie. Korbę, poruszającą koło, obraca się prawą ręką, zaś lewą gra się na klawiszach, które opadają własnym ciężarem, jak tylko kończy się ich ucisk na struny.

Poniżej klawiatury i nazewnątrz od niej, t. j. pod klawiszami, a więc z prawej strony instrumentu, znajdują się dwie struny kręcone, umieszczone jedna nad drugą. Struny te posiadają strój o 2 oktawy niższy od „chanterelles". Pierwsza czyli górna *c* nazywa się *Petit Bourdon,* dolna *g „Gros Bourdon"*.

Z drugiej strony zzewnątrz instrumentu znajdują się również 2 struny. Pierwsza kiszkowa górna struna w stroju *g* nazywa się *Mouche* i brzmi o oktawę niżej od „chanterelles". Dolna struna, również kiszkowa, w stroju *c* nazywa się *„Trompette"*. Tę ostatnią dodano około 1700 lub 1720 r.

Na wzór „Trompette marine", której zawdzięcza swą nazwę, struna ta opiera się na maleńkim ruchomym podstawku, którego jedna nóżka jest nieco dłuższa od drugiej i spoczywa na płytce z kości słoniowej wprawionej w dekę rezonansową. Struna zwana *Trompette* jest umocowana nieco powyżej maleńkiego podstawka zapomocą kawałka struny nawiniętego na kołek, przechodzący przez strunnik. Kręcąc zlekka kołeczkiem, przesuwamy „Trompette" na prawo. Drganie „Trompette" skutkiem obracania się koła wywołuje huśtanie się podstawka, przyczem jedna z jego nóżek podnosi się i zaczyna uderzać o dekę rezonansową, ciągłem i szybkiem stukaniem w rytmie nadanem przez koło, sprawiając efekt podobny do brzęczenia owadu. Ten sposób wybijania rytmu właściwego tańcom: bourrée, rigaudon, musette — nazywa się „coup de poignée". Jest to efekt nad wyraz zabawny.

Te 4 zewnętrzne struny, na które klawisze nie działają, możemy słyszeć razem lub oddzielnie. Wystarczy przybliżyć je do obracającego się koła, żeby je wprawić w drganie, a odsunąć na właściwe im podstawki, aby je wykluczyć. Ponieważ tworzą one akord *c - g*, mogą służyć tylko dla tonacyj *c dur* i *c moll.* Grając w *g* usuwa się *„mały*

burdon" i stroi się *„trąbkę*" o ton wyżej w *d* dla otrzymania akordu *g-d*. Zresztą większość utworów na lirę napisana jest w tonacjach *c* i *g*.

Mówiąc o lirze, że doznała wielkiego powodzenia w 2-ej połowie 18 w., użyłem zbyt słabego wyrażenia: należało powiedzieć, że zrobiła ona poprostu furorę. Była to epoka rozkwitu sielanki, czasy, kiedy dostojne damy bawiły się w pasterki. Lira dokonała więcej, bo dotarła aż do dworu Ludwika XV. Królowa Marja Leszczyńska i córka jej, Madame Adélaide, stały się znakomitemi lirniczkami. W ten sposób lira weszła w modę. Lutnicy współzawodniczą ze sobą w sporządzaniu tych instrumentów; przepiękne lutnie, uznane za niemodne, przerabiane są na liry. Do ozdoby instrumentów używane są: masa perłowa, kość słoniowa, heban, szyldkret. Lira przybiera wygląd wytworny i bogaty, piękne hafty pokrywają pas, główkę — artystyczna rzeźba w kształcie głowy fauna, jak w „basse de viole", zdobią ją pęki wstążek. Możemy sobie zdać sprawę z tego przepychu i rozrzutności, oglądając w Muzeum Konserwatorjum w Paryżu lirę Madame Adélaide, wysadzaną ametystami. Z epoki tej pozostały nam przepiękne malowidła, wyobrażające wdzięczne postacie grające na lirze .Już w owym czasie, a nawet znacznie wcześniej, bo w 1680 r., wirtuozi *la Roze* i *Janot*, którzy nie są nawet wielkimi muzykami, grają czysto i porządnie „entrées", menuety, wodewile na lirze solo, lub towarzysząc sobie na niej do śpiewu. Grą swoją zainteresowali oni Ludwika XIV i przyczynili się tem do odrodzenia starego instrumentu.

Zasługa udoskonalenia liry przypada w udziale oboiście królewskiemu Karolowi Bâton. Naprzód dodał on 3 klawisze do liry, o czem wzmiankuje Mercure de France z września 1750 r. Następnie obmyślił przyrząd podwyższający o cały ton wszystkie zewnętrzne struny naraz, co pozwalało wykonywać na lirze utwory w *d*. Nie poprzestając na tem, nieco później, pod zewnętrznemi strunami umieścił cienkie metalowe struny nie wprawiane w drganie bezpośrednio przez koło, lecz współdźwięczące, jak w „viole d'amour".

Bâton wpadł na pomysł użycia gitary dla sporządzania liry t. zw. płaskiej. Jemu to zawdzięcza lira tę formę dogodniejszą dla kobiet, a także o łagodniejszem brzmieniu. Bâton był zarazem doskonałym muzykiem, pozostawił liczne i urocze suity na lirę. Jest on również autorem słynnego listu w odpowiedzi na napaści J. J. Rousseau na muzykę francuską. List ten odbił się głośnem echem i uzyskał zasłużony rozgłos. [2])

---

[2]) Charles Bâton. Examen de la lettre de Mr Rousseau sur la Musique française 1754. (Analiza listu p. R. o muzyce francuskiej). Jest to jeden z najciekawszych dokumentów, jakie się pojawiły w tej polemice.

Znanym fabrykantem był również Piotr Louvet, który wyspecjalizował się w budowie lir w kształcie łodzi (vielles à bateau).

Francja w owym czasie posiada 20 lutników fabrykujących liry.

Co się tyczy wirtuozów liry, było ich wielu. Wspomnijmy przedewszystkiem Mme Adélaide i siostrę jej Mme Henriette. Dalej Danguy i Colin Charpentier, którzy na koncertach muzyki religijnej 24 i 25 grudnia 1731 — 32 — 33 r. wykonywali kolendy ludowe w układach Corrette'a i własnych. Corrette ogłosił drukiem Metodę, wydaną ponownie za naszych czasów. Bouin, napisal dzieła „La vielleuse habile, méthode pour apprendre à jouer de la vielle“ („Biegła lirniczka czyli metoda gry na lirze“). Dzieło to jest godne uwagi ze względu na szczegółowy opis budowy i wskazówki zachowania liry oraz techniki gry i efektów, które się dadzą na niej osiągnąć. Bouin napisał także wiele utworów na lirę. Dalej Dupuits, Chédeville'owie, Braun, Boismortier, Batiste Anet, Naudot oraz skrzypek Jacques Aubert, który nie uważał sobie za ujmę pisanie sonat również i na lirę. [3])

Podobnie, jak klawesyn i pianoforte, lirę, „organizowano”, t. j. dodawano do niej rząd rur, które dzięki dodatkowemu przyrządowi grały za naciśnięciem klawiszów. Powietrze napędzano zapomocą małego mieszka umieszczonego wewnątrz instrumentu i wprawianego w ruch przez koło. Adam Bergé, (którego wymieniłem między fabrykantami pianofortów angielskich), nim osiadł w Londynie, zbudował w Tuluzie, gdzie wówczas mieszkał (1760 — 1768), 2 liry organizowane, które zostały przechowane w Muzeum Konserwatorjum w Paryżu.

Niestety, lirę spotkał los klawesynu: serję krytyk rozpoczął „List opata Carbasus do p. de V..., autora: Świątyni dobrego smaku, o modzie na instrumenty muzyczne” („Lettre de Mr l'abbé Carbasus à Mr de V... auteur du Temple du goust sur la mode des instruments de musique“). Bardzo dowcipny pamflecik, znęcający się nad lirnikami, a szczególnie nad lirniczkami, kończy się taką oceną: „im piękniejsza i godniejsza dama, tembardziej razi w jej rękach ohydny instrument”). [4])

Już wcześniej Mercure de France namawiał, „aby bez szkody dla dobrego smaku wyrzucić lirę do karczmy i pozostawić ją ślepcom. Bowiem, nie obrażając pięknych dam, które oddają się od lat grze na tym instrumencie, jest on tak ograniczony, jego ustawiczne rzępo-

---

[3]) Wszystkie utwory na lirę noszą tytuły malownicze: „Les Amusements ou les Plaisirs champêtres“, „Gentillesses„ etc. i zazwyczaj zdobią je prześliczne sztychy roboty pierwszorzędnych artystów, wyobrażające wytworne damy i pastuszków.

[4]) „plus la dame est belle et noble, plus cet instrument est ignoble entre ses mains“.

lenie tak niemiłe dla wrażliwych uszu, że powinien być bez litości wyrzucony". [5]) Na nieszczęsny instrument spadł istny deszcz epigramów, mimo to wziętość jego trwa do końca panowania Ludwika XV.

Straciwszy wiele z dawnej świetności, lira zachowała nielicznych zwolenników aż do pierwszych dni Rewolucji. Na początku 19 w. zdawało się, że wodewil osnuty na przygodach „Fanchon la vielleuse" przyczyni się do pewnej popularności liry: lecz godzina jej wybiła i instrument wrócił do rąk swoich pierwszych wirtuozów, t. j. ślepców i żebraków.

Lira zachowała się dotąd w kilku prowincjach francuskich, jako to Owernja, Berri i choć wypierana przez ohydną harmonję, posiada do dziś dnia kilku dobrych grajków — liników („maîtres sonneurs"). Dla swej malowniczości mile jest widziana na uroczystościach regjonalnych.

Znakomici muzycy usiłują przywrócić cześć lirze i wprowadzić ją na koncerty, gdzie towarzyszą jej flet lub skrzypce, wiola basowa i klawesyn. Księciu de Bricqueville zawdzięczamy cenne wskazówki o dawnych instrumentach; Laurent Grillet, historyk lutników francuskich, pierwszy użył liry na koncertach już nieistniejącego dziś „Towarzystwa dawnych instrumentów", założonego swego czasu przez Diémera. Ja sam zawsze z powodzeniem prezentowałem ją na koncertach dzięki memu wielkiemu przyjacielowi René Michaux, altowioliście „Towarzystwa Koncertów Konserwatorjum", który jest zarazem świetnym lirnikiem. W zeszłym roku lira rozbrzmiewała na koncercie „Musique aux Champs", zorganizowanym przez Muzeum Carnavalet.

Paryż, w sierpniu 1930 r.

En terminant ces articles, je tiens à remercier de tout coeur Mademoiselle Emma Altberg qui a bien voulu les traduire. Comme elle connaît mes instruments, qu'elle les a entendus et même joués, je suis absolument certain qu'elle a été auprès des lecteurs de cette Revue la fidèle et idéale interprète de ma pensée. *P. B.*

---

[5]) „à reléguer sans inconvénient pour le bon goût la vielle aux guinguettes et à l'abandonner aux aveugles. Car, n'en déplaire aux belles qui s'y sont adonnées depuis plusieurs années, c'est un instrument si borné, son cornement perpetuel est si désagréable pour les oreilles délicates qu'il devrait être proscrit sans miséricorde".

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

JAN FABRYCY Z ŻYWCA (XVII W.)

Skromne, górskie miasteczko Żywiec, otoczone królewską opieką, dostarczyło w XVII wieku kilku muzyków, głównie śpiewaków. W kapeli roranckiej na Wawelu znajdziemy Stanisława z Żywca (ok. r. 1617), Mateusza Ryskowicza z Żywca (ok. r. 1630), Jakóba z Żywca (ok. r. 1640), Stanisława Goniparowicza z Żywca (ok. r. 1640—52)[1]), oraz Jana Fabrycego, zwanego w aktach roranckich różnie: „Fabrycym“, „Fabriciusem”, „Fabryckim”, „Fabrzyckim“, a niekiedy „Żywcem“; w aktach kapitularnych jest on stale nazwany: „J o a n n e s F a b r i c i u s Ż y w i e c e n s i s”.

Z tych wszystkich muzyków, Jan Fabrycy jest najwybitniejszym; występuje bowiem w muzyce polskiej XVII wieku jako *kompozytor*, dotychczas nieznany[2]) Daty jego urodzin i śmierci nie są znane. Nazwisko jego w aktach wawelskich występuje po raz pierwszy w r. 1630, coprawda tylko jako imię: „Joannes substitutus”. Że wzmianka ta odnosi się do niego, Fabrycego, nie zaś do innego Jana, dowodzi to, że w stale powtarzających się rubrykach występuje w tem samem miejscu, później z dodaniem nazwiska. Niekiedy bywa nazywany wikarjuszem, z uwagą, iż śpiewa basem. I tak np. w r. 1634 czytamy w aktach roranckich: „Joanni vicario pro basso 10 fl.“. Był wówczas jeszcze bardzo młodym, skoro w r. 1637 jest nazwany „Joannes adolescens“. Substytutem był niemal stale, gdyż stosunki w kapeli wymagały niestety ustawicznej pomocy z zewnątrz, mimo iż sprzeciwiało się to intencji fundatorów, wyrażonej w akcie fundacyjnym i w listach Anny Jagiellonki. Niekiedy korzysta (obok wynagrodzenia) ze stołu roranckiego (1660: „Joannes Żywiec subst. cum mensa”); odprawia za rorantystów msze, do których byli rorantyści zobowiązani (1661: „...pro lectis (sc. missis) 144 fl“). W r. 1663 nie występuje już jako substytut; stał się zatem rzeczywistym prebendarjuszem roranckim (może już od roku 1660 lub 1661). Ostatni raz jest wspomniany w aktach roranckich w roku 1665, w którym pobrał pensję za 1 kwartał. Albo zatem zmarł, albo wystąpił z kapeli, w której z przerwami pracował przez 35 lat jako basista (wraz z innymi Żywczanami), śpiewając pod batutą przełożonych roranckich: Adama Janeckiego († 1650) i Macieja Arnulfa Miskiewicza (1660—1682). W tym czasie kapelą katedralną dyrygował kolejno: Franciszek Lilius († 1657) i Bartłomiej Pękiel († 1670.)

---

[1]) Por. art. A. Chybińskiego p. t. „Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów“ (II) w „Przeglądzie muzycznym“, rok IV, Nr. 17 — 19, Warszawa 1911.

[2]) Tamże, Nr. 17, str. 3, gdzie nazwisko jego występuje po raz pierwszy (1911).

Akta kapitularne wawelskie pozwalają nam uczynić wgląd w stosunki Fabrycego z kapitułą i wyjaśniają, dlaczego Fabrycy tak późno został prebendarjuszem roranckim mimo swych wybitnych kwalifikacji muzycznych. W „Acta Actorum Capitularia“ spotykamy się z jego nazwiskiem w r. 1633, i to w „Acta Capituli DD. Vicariorum“. W dniu 17 czerwca przyjęto go do grona wikarjuszy po próbie czterotygodniowej (według dawnych zwyczajów), „perspectis omnibus requisitis“. Przyjęto go „benigne et unanimi omnium confratrum consensu“, zaznaczając, iż posiada wysokie kwalifikacje „praesertim in *cantu sonoro*“. W trzy lata później miały miejsce jakieś wybory w gronie wikarjuszy (może do ściślejszej rady wikaryjskiej lub na delegata do wyboru wicedziekana, jako przewodniczącego kapituły mniejszej). Fabrycy otrzymał tylko trzy głosy, co zapewne zgniewało go tak, iż wyrażał się o wikaryjskiej kapitule ubliżająco („verbis contumeliosis et convitratoriis“), za co wicedziekan udzielił mu poważnego napomnienia na posiedzeniu w dniu 8 listopada 1636, radząc mu, „ne in posterum eiusmodi moribus et affectui maligno iudulgeat“. Tegoż dnia jednak udzielono mu w domu wikarjuszy („domus dicta Borek“) pomieszkania z warunkiem naprawy tegoż (według zwyczajów). Otrzymał dom drewniany (na Wawelu), w którym jednak nie poczynił aż do r. 1638 żadnych napraw; stwierdzono to na posiedzeniu w dniu 14 lipca t. r., grożąc mu, iż będzie zmuszony pozostawić dla swego następcy na cel naprawy domu 10 marek.

W grudniu tegoż roku wybrano go na delegata. Wicekantorem został — sam delegat, Fabrycy. To nie poskromiło go i nie zmniejszyło skłonności do obelg, a nawet czynnych zajść. Wobec tego kapituła wikaryjska zasuspendowała go na miesiąc wraz z wikarym Walentym Sasinem „ratione iurgionum et verborum“ i „ob verbera“, w dniu 3 i 7 marca r. 1639. W kilka miesięcy później powtórzyła się podobna sprawa. W dniu 23 sierpnia ks. Lipnicki w zastępstwie dziekana kapituły oskarżył Fabrycego i Sasina, iż „illi se capituli praesidentem minus decenter tractaverint, verum affectuosis et in tumorem vergentibus verbis irreverenter affecerint“. Kapituła zasuspendowała obydwu przyjaciół: wicekantora Fabrycego na miesiąc, Sasina na tydzień — „ab omnibus portionibus eo tempore occurentibus“. Oczywiście: będąc równocześnie substytutem roranckim, podobnie jak Sasin, mógł Fabrycy zrezygnować z „porcyj“ wikaryjskich. Poszedł jednak dalej: w dniu 5 listopada r. 1639 zrezygnował z wikarjatu. Czytamy w protokóle tegoż dnia: „V. Joannes Żywiec (tak!) vicecantor, prius facta uti moris est, in facie totius venerandae communitatis (sc. vicariorum) pro mutua et grata inter charissimos confratres suos conversatione (qua amicabiliter fruitus est per decursum sex annorum continuatim post se cur-

rentium) gratiarum actionem solenniter consulto, ac libere *propter suas certas rationes* vicariatum suum deseruit, cessit et resignavit". Jeśli postępowaniu Fabrycego przypatrzymy się w świetle stosunków panujących wówczas w gronie wikarjuszy, gdzie *bardzo* często jednostka, odgrywająca rolę oskarżyciela, już w kilka dni później bywała stroną oskarżoną o daleko większe i częstsze przestępstwa, to ujemne strony charakteru czy (artystycznego) usposobienia Fabrycego utracą ostre kanty. Ta nadmierna pewność siebie, objawiająca się w postępowaniu księdza Jana, wynikała prawdopodobnie z tego, że — jakby można wnosić z protokółów kapituły wielkiej z dnia 31 października r. 1636— stał blisko kurji biskupiej, będąc może łącznikiem między nią a kapitułą. Ustąpienie Fabrycego z wikarjatu i powody wyjaśnia nam protokół z posiedzenia kapituły wielkiej z dnia 10 listopada r. 1633. Fabrycy otrzymał prebendę wieczystą, zwaną „Angelica" w kaplicy grobu św. Stanisława, której patronat i kolatorstwo było w myśl fundacji biskupa Szyszkowskiego atrybutem kapituły wielkiej. Prebendę tę mogli otrzymać tylko ci księża, którzy znali dobrze śpiew chóralny i figuralny. Fabrycemu udzielono prebendy jako „aliquot annos *in collegio musicorum* huic ecclesiae servienti".[3]) Wykonywano zatem przy grobie św. Stanisława utwory wielogłosowe. Katedra więc krakowska posiadała w XVII wieku trzy kapele: rorancką, katedralną i angelicką. O tej ostatniej znajdujemy obfite wzmianki w aktach wawelskich, co stanowić będzie temat osobnej pracy. Do „Angelistów" należeli najwybitniejsi muzycy, pozostający jako księża w stosunku służbowym do katedry krakowskiej (np. G. G. Gorczycki — zm. w r. 1734).[4])

Niestety dalsze losy Fabrycego nie są znane. Że Fabrycy przeszedł później od Angelistów do Rorantystów, u których bywał równocześnie sybstytutem, później zaś prebendarjuszem, niema co do tego żadnej wątpliwości. Dwóch bowiem prebend nie mógł w swych rękach jednoczyć; byłoby to według prawa kanonicznego przestępstwem. Ale te przestępstwa wówczas zdarzały się czasem, o czem akta wawelskie niekiedy wspominają. Losy zatem Fabrycego są znane od r. 1630 — 1665. Ostatnia data, o ile nie jest datą śmierci, oznacza może — jak się to zdarzało — otrzymanie gdzieś poza Krakowem probostwa. Wyjeżdzając zabrał Fabrycy z sobą zapewne zbiór swych kompozycyj, które zaginęły; może los szczęśliwy pozwoli je odnaleźć.

---

[3]) Mowa tu o kapeli katedralnej krakowskiej, dyrygowanej wówczas przez Franciszka Gigli-Liliusa. Por. A. Chybińskiego: Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich, cz. I., w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1927 (odbitka).

[4]) Por. A. Chybińskiego: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, w „Muzyce kościelnej", Poznań 1927 (odbitka: 1928).

W archiwum wawelskiem znajdują się dwie książki głosowe: Discantus i Tenor, posiadające wprawdzie na okładce datę „1576“ i z obydwóch stron emblematu litery „S. S.“ (Sacellum Sigismundi), zawierające jednak utwory, pisane tak w XVI wieku, jak i w XVII, z czego wynika, że rękopis powstawał zwolna i ponadto nawet nie wpisywano dzieł kolejno, bo naprzemian widzimy pismo XVI i XVII wieku. Z kompozytorów wymienionych po nazwisku spotykamy w tym rękopisie: Sebastjana z Felsztyna, Walentyna Gawarę-Gutka, Tomasza Szadka, Annibala Orgasa, Bernardina Terzago, z obcych zaś Jana Piotra Biandra z Rzymu, a prócz tego właśnie: Fabrycego. Przy mszy widnieje to nazwisko *bez imienia*. Mogłaby powstać wątpliwość, czy msza ta jest właśnie utworem naszego Fabrycego, ponieważ „Fabriciusów” zna wiek XVI w dość znacznej ilości, jak się przekonywujemy z III tomu „Quellenlexikon” R. Eitnera. Jednakże żaden z nich nie pozostawił ani jednej mszy. Ponieważ zaś w naszym rękopisie znajdują się utwory Orgasa i Terzaga, którzy działali w kapelach wawelskich tuż przed r. 1630 i po nim (Terzago), daty zaś dotyczące Fabrycego sięgają od r. 1630, przeto zdaniem mojem możemy mu z wielkiem prawdopodobieństwem przypisać autorstwo mszy w powyższym rękopisie przekazanej pod nazwiskiem „Fabricy”.

Niestety tylko dwa głosy z niej zachowały się, jeden mający klucz altowy, drugi zaś tenorowy. Przeznaczenie mszy dla kapeli roranckiej jest dlatego niewątpliwe, że książka głosowa, zwana „Discantus“ zawiera głosy znaczone tylko kluczem altowym (dla wysokich tenorów, ponieważ rorantyści nie rozporządzali sopranami).

Nietrudno jednak odgadnąć, ilogłosową była msza Fabrycego. W poszczególnych głosach tej mszy widzimy takie napisy, jak: „Quinque vocum“ (przy I Agnus), „Sex vocum“ (przy II Agnus, „Primus Tenor secundi Agnus“, „Secundus Tenor secundi Agnus“, „Primus Tenor ultimi Agnus” i „Secundus Tenor ultimi Agnus”. Jeśli dopiero przy II Agnus znajdujemy uwagę „Quinque vocum” i dopiero przy III Agnus uwagę „Sex vocum”, to wynika stąd, iż poprzednie części mszy były 4-głosowe, przy II Agnus występował głos V, a przy III Agnus głos VI. Takie postępowanie przypomina mszę paschalną Leopolity, z tem jednakże, iż msza ta jest 5-głosową. Przypuszczalny zatem układ głosowy mszy Fabrycego był: alt, 2 tenory i bas (lub 2 alty, tenor i bas), w ostatniem „Agnus“ zaś 2 alty. 2 tenory i 2 basy. Niestety w zbiorach wawelskich brak innej kopji tej mszy.

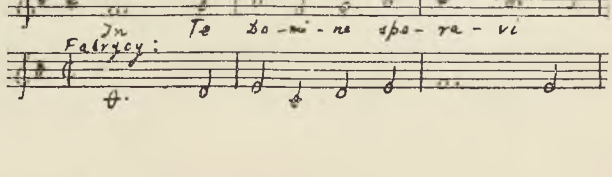
Możemy kilka uwag tylko dodać jeszcze, odnoszących się do układu mszy. Składa się ona ze zwykłych części, w obrębie których jest przeprowadzony następujący podział:

I. *Kyrie,* 2. *Christe,* 3 *Kyrie.*
II. *Gloria:* 1. Et in terra, 2. Domine Deus.
III. *Credo:* 1. Patrem omnipotentem, 2. Crucifixus.
IV. *Sanctus:* 1. Sanctus, 2. Pleni, 2. Hosanna.
V. *Benedictus:* 1. Benedictus, 2. Hosanna.
VI. *Agnus:* 1. Agnus I, 2. Agnus II, 3. Agnus III.

Zauważyć tu należy, co następuje: 1. Kyrie I i II nie są identyczne 2. Hosanna z „Sanctus" i Hosanna z „Benedictus" również nie są identyczne. Ponadto zmiany taktu następują przy Hosanna w „Sanctus" (takt parzysty na nieparzysty).

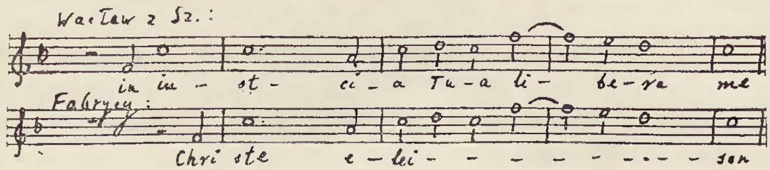
Wobec pauz na początkach ustępów i części ich w głosach zachowanych możemy wnosić o imitacyjnem opracowaniu mszy. Wielkie wartości nut (breves i semibreves) w „et homo factus est" (w „Credo") i w Hosanna (w „Sanctus") wskazywałyby jednak na zastosowanie faktury homofonicznej, w pierwszym jednak wypadku z pozostawieniem altowi roli figuratywnej.

Jeśli wszystkie głosy w mszy prowadzone były tak bardzo śpiewnie i płynnie, z tak wielką inwencją, jak to widzimy w dwóch zachowanych głosach, to—o ile im dorównała techniczna zdolność i rutyna — Fabrycy był kompozytorem utalentowanym. Nie może być co do tego dwóch zdań, bo wielka inwencja wprost rzuca się w oczy, gdy śledzimy przebieg zachowanych głosów. Czy był kompozytorem kierunku „konserwatywnego", czy „postępowego", trudno osądzić w braku innych głosów, Raczej jednak był zapatrzony w ideały dawniejsze czystego stylu kościelnego, pozostając niewątpliwie pod wpływem dawniejszych kontrapunktystów, których dzieła wykonywała stale kapela rorantystów. Nie pragnę tu korzystać z fragmentarycznego zachowania tej mszy, aby — jak to bywa w takich wypadkach — wypowiadać sądy, za które nie można brać całej odpowiedzialności. Twierdzę jednakże, iż Fabrycy znał dobrze dzieła Wacława z Szamotuł i to jego motety, ponad wszelką wątpliwość. Być może, iż usiłował nawet oprzeć swą mszę na jednym z nich, mianowicie na „In Te Domine speravi", czyli stworzyć typ mszy, zwany „missa *parodia*". Niech przemówią fragmenty obydwóch dzieł! Będą one w tym stanie utworu Fabrycego najbardziej przekonywującemi argumentami.



Temat ten jest głównym, czołowym; rozpoczyna on wszystkie części mszy prócz „Sanctus” i „Benedictus”.

O ileby jednak kogoś ten przykład nie mógł uwolnić od zgoła sceptycznych myśli, to może drugi przykład podziała bardziej jeszcze przekonywująco (pochodzi również z „Kyrie”, i to z tych samych głosów):



Tych i innych jeszcze identyczności jest sporo w całym przebiegu mszy Fabrycego. I dlatego — sądzę — może być mowa o typie „missa parodia”. Jak u Wacława z Szamotuł, tak u Fabrycego, cytowane i inne frazy są imitacyjnie przeprowadzone, i to w identycznych przeważnie interwałach (o ile sądzić można z zachowanych głosów). Chwilami nie można oprzeć się wrażeniu, że mamy przed sobą własną kompozycję Wacława z Szamotuł, owe „officium sex vocum”, zaginione, a znane tylko z inwentarza z r. 1572, napisane może na tle własnej kompozycji, jak inne „officium na Heynał”, a więc na tle własnego utworu, pieśni. Nazwisko kompozytora jednak jest w naszym rękopisie podane wyraźnie: „F a b r i c i j”.

Starowolski wyraził się w życiorysie Wacława z Szamotuł, iż twórcy naszego „prawie nikt (za życia) nie rozumiał”. Nie możemy stwierdzić, do jakiego stopnia sąd ten jest przesadny. Msza Fabrycego, oparta na motecie Wacława, jest pięknym wyrazem hołdu złożonego przez późniejszego kompozytora staremu mistrzowi polifonji. Zarazem jest ona obok mszy Pękiela, powstałych niewątpliwie później niż msza Fabrycego, jednym z dowodów na to, jak żywą była w XVII wieku w muzyce polskiej tradycja dawnego stylu polifonicznego mistrzów niderlandzkich, francuskich i włoskich.

Stanisław Golachowski
(stud. phil. Uniw. Jagiell.)

„MISSA PRO DEFUNCTIS"
JÓZEFA KOZŁOWSKIEGO
(1757 — 1831)

Missa pro defunctis Józefa Kozłowskiego powstała, wedle Sowińskiego, [1]) na zamówienie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Zamówienia tego miał dokonać król na kilka tygodni przed śmiercią. Pamiętniki Stanisława Augusta, wydane przez Lucjana Siemieńskiego w książce p. t.: „Ostatni rok życia króla Stanisława Augusta, czyli Dziennik prywatny opisujący jego pobyt w Rosyi" [2]) nic o takiem zamówieniu nie wspominają zresztą ze zrozumiałych względów. Pamiętniki te przysyłał bowiem król do Warszawy, do swego „prywatnego ajenta i konsylijarza" Fryderyka Bacciarelli'ego „w celu", jak pisze Siemieński, „aby je udzielał osobom do rodziny królewskiej należącym". (str. XII.) Nic więc dziwnego, że król fakt ten przemilczał. Że zaś przeczuwał śmierć, świadczy o tem list (zacytowany przez Siemieńskiego, op. cit. str. XXXIX) bliskiej w ostatnich miesiącach życia królowi, pani z Mniszchów Szczęsnowej Potockiej. Pisze ona: „Już od pewnego czasu przeczuwał on (król) blizkość śmierci, i sposobił się do niej w duchu chrześciańskiem". W tem zatem zdaniu moglibyśmy dopatrywać się potwierdzenia słów Sowińskiego.

Requiem Kozłowskiego zostało po raz pierwszy wykonane, jak głosi karta tytułowa: *„à la Célébration des obsèques de S. M. le Roi de Pologne Stanislas Auguste à l'église Catholique le 25. Fevrier 1798 à St. Petersbourg par les Musiciens de la Chapelle Impériale"*. Samo zaś wykonanie opisuje Sowiński następująco: *„Ce Requiem a été exécuté pour la première fois aux obsèques de ce prince infortuné; les artistes étrangers les plus distingués y ont concouru; les choeurs furent conduits par Kozlowski lui-même, et l'ensemble de l'exécution fut digne de la grandeur du sujet et du talent du compositeur, dont le patriotisme rendait ainsi les derniers devoirs à son roi mort à l'étranger"*. Pomijając na razie charakterystykę samego dzieła, mimowoli odnosimy wrażenie, że wykonanie tego *Requiem,* było jakąś integralną częścią ceremonji żałobnych po śmierci Stanisława Augusta. Tymczasem tak nie było. Uroczystości te trwały od dnia śmierci króla, t. j. 12 lutego aż do 8 marca. Na końcu wyżej wspomnianej książki Siemieńskiego mamy

---

[1]) Les Musiciens Polonais et Slaves, anciens et modernes, par Albert Sowiński. Paris 1857, str. 237.

[2]) Kraków 1862.

„Opis pogrzebu Jego król. Mości Stanisława Augusta króla Polskiego" dokonany przez nieznanego autora. Dzień wykonania *Requiem* Kozłowskiego, 25 luty i dni sąsiednie, opisuje niezwykle krótko: „Rano odprawiały się msze; po południu śpiewano psalmy" (str. 178). Najważniejsze nabożeństwo żałobne odbyło się dopiero w dniu pogrzebu, t. j. 8 marca.

Zaznajomiwszy się pobieżnie z warunkami w jakich powstało i zostało wykonane *Requiem* Kozłowskiego, zajmiemy się osobą samego kompozytora.

Józef Kozłowski spędził przeważną część życia w Petersburgu, to też wiadomości biograficzne, jakie się o nim zachowały w Polsce, są dość skąpe. Kilka faktów z jego życia zanotował Sowiński w „Słowniku muzyków polskich" [3]) i Władysław Krogulski w „Życiorysach muzyków polskich" [4]), dodając kilka nowych dat i szczegółów. Wzmianki o Kozłowskim można znaleść wreszcie w kilku encyklopedjach, przeważnie jednak są one nieścisłe. Nowsi autorowie poświęcają Kozłowskiemu bardzo mało miejsca. Inne źródła, przedewszystkiem rosyjskie, które rzuciłyby wiele światła na osobę Kozłowskiego, były mi niestety niedostępne.

Nie brak autorów wliczających Kozłowskiego do muzyki rosyjskiej, np. Dr. A. Chybiński [5]), Oskar von Riesemann. [6])

W Rosji używał Kozłowski nazwiska: Józef Antonowicz Kozłowski, [7]) zaś na Zachodzie był znany jako Koloffski, Koslovsky, Kosslowsky [8]). Fétis w „*Biographie universelle*" [9]) notuje jego nazwisko przez „l": Kozlowski, ale już Riemann [10]) pisze poprawnie: Kozłowski.

Józef Kozłowski urodził się w Warszawie, w roku 1757. Pochodził z rodziny szlacheckiej osiadłej na Białorusi. W wieku chłopięcym należał do chóru katedry św. Jana w Warszawie, gdzie śpiewał sopranem. W roku 1775 widzimy go na stanowisku muzyka w domu ks. Andrzeja Ogińskiego, gdzie uczy jego syna Michała Kleofasa. Wkrótce jednak wyjechał do Rosji, wstąpił do wojska w roku 1780, i jako adjutant ks. Dołgorukiego odbył kampanję turecką. Tam zbliżył się do ks. Potemkina, w którym zyskał swego protektora. Po wojnie

---

3) Lwów 1907, str. 156.

4) Rękopis. Własność Bibljoteki Jagiellońskiej, str. 56.

5) W dodatku do pracy Dr. Karola Weinmanna: Dzieje muzyki kościelnej p. t.: „Muzyka kościelna w Polsce". Ratyzbona 1906, str. 230.

6) „Monographien zur Russischen Musik". München 1923. Tom I, str. 38.

7) Newmarch: „L'opera Russe". Paris 1922, str. 53.

8) Hermann Mendel: „Musicalisches Conversation Lexicon". Berlin 1876, str. 131.

9) Bruxelles 1837. Tom 5, str. 383.

10) „Lexicon". Berlin 1922, str. 676.

wrócił do Petersburga, gdzie pędził żywot na dworze Katarzyny II. Zwraca na siebie uwagę jako kompozytor, śpiewak (tenor) i skrzypek. W roku 1787 uzyskał zaszczytne stanowisko dyrektora orkiestr i teatrów carskich. Funkcję tę pełnił do roku 1821, kiedy dotknięty atakiem apoplektycznym ustąpił, obdarzony dożywotnią pensją i tytułem radcy stanu (ekscelencja). W roku 1822 wyjeżdżał do Polski, skąd wrócił w 1824 i już do końca życia mieszkał w Petersburgu. Umarł mając lat 74, 27 lutego 1831 roku[11]). Krótkie notatki o śmierci Kozłowskiego pojawiły się: w „Allgemeine Musikalische Zeitung" (Nr. 42. str. 693), w „Gazecie Wielkiego Xięstwa Poznańskiego" (z 5 kwietnia), w „Gazecie Warszawskiej" (z 19 kwietnia) i w „Kurjerze Warszawskim" (z 17 kwietnia), gdzie czytamy: „W Petersburgu teraz umarł Radca nadworny Kozłowski mistrz kapeli, rodem Polak, który między innemi kompozycjami znany jest, jako autor *Requiem* napisanego na pogrzeb zwłok Stanisława Augusta".

Kozłowski był kompozytorem bardzo płodnym. Pozostało po nim podobno 600 utworów w rękopisach[12]), wiele wydano drukiem w Petersburgu, Berlinie, Lipsku i Pradze. Ilościowo wysuwają się na pierwszy plan polonezy, przeznaczone czy to na fortepian, czy na orkiestrę, czy wreszcie na chóry z orkiestrą. Jeden z polonezów Kozłowskiego, był przez dłuższy czas hymnem państwowym rosyjskim[13]) *(Sławsja nam Jekatierina)*[14]). Polonez ten uwiecznił Czajkowski przez wprowadzenie do opery „Dama Pikowa". Komponował poza tem Kozłowski muzykę do tragedyj, wystawianych w teatrze carskim (Fingal, Deborah, Król Edyp, Esther, Edyp w Atenach), skomponował operę Efir (słowa Kapnista)[15]), wiele pieśni do tekstów Dzierzawina[16]). Napisał — bardzo swego czasu popularne — „Francuzkie i Włoskie Romance" op. 1[17]). Jako kompozytor kościelny, pozostawił po sobie Kozłowski *„Te deum laudamus"* na dwa chóry i orkiestrę, kilka mszy, wśród nich to *Requiem*, przedmiot niniejszej pracy.

R. Eitner w Quellenlexicon[18]) wymienia manuskrypt *Requiem* Kozłowskiego, znajdujący się w Bibljotece Królewskiej w Berlinie (ms.

---

[11]) Becker w „Systematisch-chronologische Darstellung der musikal. Literatur (1836) i Fètis w „Biographie universelle", podają datę 17 marca 1831.

[12]) Krogulski op. cit., str. 57.

[13]) O hymnie tym wspomina St. August w swoim pamiętniku. Siemieński op. cit. str. 68.

[14]) Abert w „Lexsikonie" (str. 248) uważa mylnie Kozłowskiego za autora hymnu narodowego polskiego.

[15]) Wspomina o niej tylko Poliński, op. cit., str. 157.

[16]) Sowiński, op. cit., str. 238.

[17]) Hermann Mendel, op. cit., str. 131.

[18]) Tom V, str. 422.

11870). Tytuł tego manuskryptu według Eitnera, brzmi: *„Messa da morti par l'esequi di re di Polonia Stanislao Augusto. 25 Febr. 1798"*. Następnie wymienia Eitner dwa druki tej mszy: lipski i petersburski. Który z tych druków jest starszy nie udało mi się rozstrzygnąć. Zdołałem dzięki uprzejmości archiwum firmy Breitkopf'a i Härtel'a, ustalić datę druku lipskiego, na marzec 1806 roku. Tytuł tego druku brzmi: *„Missa pro defunctis composée par Joseph Koslowsky, Partition. Exécutée à la Célébration des obsèques de S. M. le Roi de Pologne Stanislas Augusteà l'église Catholique le 25. Fevrier 1798 à St. Petersbourg par les Musiciens de la Chapelle Impériale. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic"*. Jest to partytura instrumentalno-wokalna, zawierająca 12 numerów mszy, *„Salve Regina"* i dwa marsze *„pour la Procession Funèbre"*. Druk ten ukazał się w 250 egzemplarzach. Na nim opiera się analiza mszy. Tytuł druku petersburskiego podaję za Eitnerem; brzmi on: *„Musique executée à la célébration des obsèques de S. M. le roi de Pologne, à St. Petersburg, op. 14"*. Istnieje jeszcze trzeci druk tejże mszy niewymieniony u Eitnera, jest to druk warszawski z roku 1826. Nosi on tytuł bardzo zmieniony w stosunku do oryginalnego: *„Messe Funèbre pour le Service de feu Sa Majeste Alexandre I-er, Empereur de toutes les Russies Roi de Pologne. Exécutée dans l'église Cathédrale de Varsovie le 7 Avril 1826. Par M. M. les Amateurs Artistes et Elèves du Conservatoire, arrangée et dediée à S. A. J. Monseigneur le Grand Duc Constantyn Cesarewitsch, par C. Soliva. à Varsovie de la Lithodraphie du Conservatoir Royal. litogr. C. Jaskierski"* [19]). Jest to partytura z dodanym przez Solivę wyciągiem fortepianowym [20]). I ten druk uwzględnimy w analizie ze względu na retusze wprowadzone do partytury przez Solivę. Nie wszystkie jednak części mszy, w tym druku, są kompozycji Kozłowskiego. *Sanctus* powiększył Soliva przez dodanie *„Sanctus o Salutaris"* Cherubini'ego [21]), *Lacrymosa* i *Offertorium* zastąpione zostały przez takież ustępy wyjęte z *Requiem* Cherubini'ego [22]). Na końcu zaś opuścił Soliva *„Salve Regina"* Kozłowskiego a zastąpił je utworem Salieri'ego [23]). Redaktor tego druku, Soliva, był Włochem, który w roku 1821 objął posadę nauczyciela śpiewu w Konserwatorjum warszawskiem. W roku 1832 przeniósł się do Petersburga i tam zajmował od 1834 r. do 1841 r., stanowisko dyrektora teatrów

---

[19]) Do wydania tego druku przyczynił się w wielkiej mierze Józef Elsner.

[20]) Bibljoteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego posiada rękopis Solivy tego *Requiem*, wśród nut jeszcze niezinwentaryzowanych.

[21]) Ukazało się ono u B. Schotta w Moguncji w zbiorze sześciu utworów kościelnych p. t.: *„Hymnes Sacrés"*.

[22]) Wyszło u Simrocka w Bonn.

[23]) Pochodzenia tego *„Salve Regina"* nie udało mi się stwierdzić.

carskich, piastowane niegdyś przez Kozłowskiego. Umarł w Paryżu w roku 1851. Pozostawił po sobie wiele kompozycyj, między innemi trzy opery. Był autorem „Metody śpiewu i harmonji" [24]).

Zanim przejdę do właściwej analizy, chciałbym pokrótce przedstawić sferę muzyczną w jakiej to dzieło powstało. Artystyczna muzyka rosyjska, w czasie powstania tego *Requiem* (koniec XVIII wieku), właściwie jeszcze nie istniała. Wszelki ruch muzyczny Rosji tego czasu, znajdował się pod zupełną hegemonją muzyki włoskiej. Wszystkie wybitne stanowiska w świecie muzycznym Rosji, były obsadzone przez muzyków i kompozytorów włoskich. Przez dwór petersburski przewijają się tacy mistrzowie, jak: Baldassare Galuppi, Tomaso Traëtta, Giovanni Paësiello, Giuseppe Sarti, Vincenzo Martini, Domenico Cimarosa [25]). Ich dzieła wypełniały program teatrów carskich i rozbrzmiewały w kościołach Petersburga. Nic więc dziwnego, że wpływ muzyki włoskiej zaciążył w zupełności także na twórczości Kozłowskiego i na stylu tego dzieła. Cały szereg cech wskazuje na bliskie pokrewieństwo *Requiem* z utworami kompozytorów wcześniejszego pokolenia „szkoły neapolitańskiej", jak: Astorga, Hasse, Pergolese i Vinci [26]). Na cechy te będę zwracał uwagę przy analizie *Requiem* [27]).

Missa pro defunctis Kozłowskiego jest przeznaczona na orkiestrę, chór mieszany i głosy solowe. W skład orkiestry wchodzą: kwintet smyczkowy, flety, oboje, klarnety w Es i B, fagoty, trąbki w Es i C, serpent *(vel trombone)*, rogi w Es, B i C, zaś oprócz nich zespół rogów (t. zw. orkiestra „jegrów") objęty nazwą: *„tube"* [28]), organy zapisane w basie cyfrowanym, kotły i mały bęben. Partytura składa się, jak już wspomniałem, z 12 numerów, a to: Nr. 1. *Requiem,* Nr. 2. *Dies irae,* Nr. 3. *Tuba mirum,* Nr. 4. *Judex ergo,* Nr. 5. *Confutatis,* Nr. 6. *Lacrymosa dies illa,* Nr. 7. *Domine Jesu Christe,* Nr. 8. *Sanctus,* Nr. 9. *Benedictus,* Nr. 10. *Agnus Dei,* Nr. 11. *Quia pius es,* Nr. 12. *Requiem.* Kozłowski skomponował zatem: *Introit* i *Kyrie* (Nr. 1) *Sekwencję żałobną* (Nr. 2, 3, 4, 5, 6), *Offertorium* (Nr. 7), *Sanctus* (Nr. 8 i 9) i *Communio* (Nr. 10 i 11), opuścił zaś, zgodnie zresztą z praktyką, *Graduale* i *Tractus.*

---

[24]) Sowiński, op. cit., str. 506.

[25]) Oscar von Riesemann op. cit. str. 506.

[26]) Por. pracę Walther'a Müller'a: „Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Musik". Leipzig. 1911. str. 10 i nast.

[27]) Na wpływy „szkoły neapolitańskiej" w muzyce Kozłowskiego zwrócił uwagę prof. Chybiński w pracy Weinmanna op. cit. str. 230.

[28]) Na Zachodzie zastępowano ten specyficznie rosyjski zespół orkiestrą dętą, t. zw. „janczarską". Porównaj: Allgem. Musikalische Zeitung z roku 1812, № 42, korespondencja z Monachjum.

Nr. 1. *Requiem (Adagio)*. Skład orkiestry: Violino I, II, Viole, Flauti, Oboe, Clarinetti, Fagotti, Corni in Es, Trombe in Es, Tube, Organo e Bassi. Tonacja Es-moll i dur. W 73 taktach zamknął Kozłowski dwa wiersze tekstu liturgicznego *Introitu* oraz dowolnie zestawione słowa tekstu *Kyrie*. Forma: A - B - A_1.

Nr. 2. *Dies irae. (Allegro agitato)*. Skład orkiestry powiększony o kotły i bęben. Tonacja C-moll. Użyty w tym numerze tekst liturgiczny obejmuje dwie początkowe strofki sekwencji „*Dies irae*“, przekomponowane w 179 taktach. Jest to najdłuższa część mszy. Dla porównania nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że w tej samej ilości taktów Mozart przekomponował 8 strofek sekwencji, Cherubini *(Requiem* C-moll) 11 strofek, Jomelli 12 strofek. Numer ten składa się z dwóch części, przyczem część druga jest skróconem powtórzeniem części pierwszej (część I — 106 taktów, część II — 73 taktów). W obu częściach został użyty cały tekst liturgiczny.

Nr. 3. *Tuba mirum. (Adagio)*. Skład orkiestry: Violino I, II, Viole, Oboe, Fagotti, Corni in Es, Trombe in Es, Serpent *(vel trombone)*, Bassi. Tonacja Es-dur. Taktów 82, w których rozmieścił Kozłowski 3 strofki tekstu liturgicznego. Numer ten jest arją basową, składającą się z 3 części, odpowiadających trzem strofkom sekwencji, nie powiązanych między robą tematycznie, a więc przekomponowaną.

Nr. 4. *Judex ergo. (Larghetto)*. Skład orkiestry: Violino I, II, Viole, dwie samodzielne, koncertujące wiolonczele, Clarinetti, Corni in Es, Bassi. Tonacja C-moll. Taktów 75, obejmujących 4 strofki tekstu liturgicznego. Część ta łączy w sobie arję sopranową i duet sopranu z altem. Początkowe dwie strofki śpiewa sopran, następne dwie sopran razem z altem. Formę całości można przedstawić schematem: A — B — C — A_1. Ostatnia część duetu w głosie sopranu jest prawie dosłownem powtórzeniem pierwszej części arji.

Nr. 4. *Confutatis. (Andante con moto)*. Skład orkiestry: Violino I, II, Viole, Flauto I, II, Clarinnetti, Fagotti, Corni in B, Bassi. Tonacja G-moll. Numer ten jest arją basową. W części tej użył Kozłowski 2 strofek tekstu liturgicznego a przez ciągłe ich powtarzanie wypełnił 118 taktów. Formę tej części mszy można zilustrować schematem: A — A_1 — B — A_2 — B_1.

Nr. 6. *Lacrymosa dies illa. (Largo)*. Skład orkiestry: Violino I, II, Viole, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni in Es, Clarini in Es, Tube, Organo e Bassi, Timpani. Tonacja Es-dur. Taktów 41. Użyty tekst: ostatnie dwie strofki sekwencji. W tej części dochodzi do głosu znowu chór, tworząc wraz z Nr. 2 ramy dla Nr. 3, 4 i 5 z głosami koncertującemi. Forma tego numeru jest dwuczęściowa, jak tego wymaga tekst: A — B.

Nr. 7. *Domine Jesu Christe. (Adagio maestoso).* Skład orkiestry: jak w poprzednim numerze. Tonacja G-moll. Taktów 99. W tym numerze posłużył się Kozłowski 1 i 4 wierszem *Offertorium*, opuszczając w pierwszym wierszu słowa: „*de poenis inferni, et de profundo lacu*“. Tekst muzyczny jest w całości przekomponowany. Wiersz pierwszy, w pierwszej jego połowie, intonuje chór, w drugiej — tenor solowy. Wiersz drugi, który został w całości powtórzony, rozprowadza najpierw kwartet solowy, potem chór „tutti“.

Nr. 8. *Sanctus. (Largo).* Skład orkiestry: Violino I, II, Viole, Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in B, Tube, Organo e Bassi. Tonacja B-dur. W 34 taktach rozmieścił Kozłowski 3 wiersze *Sanctus*. Formę muzyki przedstawia następujący schemat: $A — A_1 — B — C — B_1 — C_1$. W numerze tym użyty został chór, z wyjątkiem wiersza drugiego, który rozłożył Kozłowski między duet solowego sopranu i altu a chór „tutti“.

Nr. 9. *Benedictus. (Andante con moto).* Skład orkiestry: Violini Viole, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in B, Bassi. Tonacja B-moll Taktów 120. Jeden wiersz Tanctus został w tym numerze powtórzony 12 razy. Część ta jest arją sopranową o następującej budowie: $A — B — C — D — E — F — A_1 — B_1 — E_1 — G — E_2 — G_1$.

Nr. 10. *Agnus Dei. (Adagio).* Skład orkiestry: Violino I, II, Viole, Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Trombe in Es, Corni in Es, Tube, Organo e Bassi. Tonacja C-moll. Taktów 70. Tekst „*Agnus Dei*“ wprowadził Kozłowski w dwóch odmianach, poprawnej: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem*; i fałszywej, sprzecznej z sensem zdania: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis Domine.* Błąd ten przeoczył także Soliva w wydaniu warszawskiem. Tekst ten został powtórzony trzykrotnie. Forma tej części: $(A + A_1)B$. Część pierwsza $(A + A_1)$, przeplata solo tenorowe z chórem, część B jest w całości chóralna.

Nr. 11. *Quia pius es. (Adagio).* Numer ten jest napisany na chór, przyczem najniższy głos chóru zdwajają organy i kontrabasy, reszta zaś orkiestry milczy. Tonacja C-moll. Taktów 35. Tekst liturgiczny tej części, jest 2 wierszem *Communio*, przekręconym tak, że zatracił zupełnie sens. *(Quia pius es, cum sanctis, quia pius es, in aeternum).* Część ta jest łącznikiem do Nr. 12, który jest skróconem powtórzeniem (38 taktów) numeru pierwszego. Oba te numery ujmują zatem całe *Requiem* w jednolite ramy. W ten sposób postępowało wielu kompozytorów przed i po Kozłowskim, gdyż podobieństwo pierwszego wiersza *Introitu* do 2 wiersza *Communio*, samo narzucało takie powtórzenie.

Jak widzieliśmy z poprzedniego, krótkiego zestawienia poszczególnych numerów, starał się Kozłowski o ciągłą rozmaitość w dziele. Sola, duety, kwartety solowe i chór przeplatają się nawzajem, urozmai-

cając całość. Już stwierdzenie samego tego faktu, pozwala nam wciągnąć mszę Kozłowskiego w sferę wpływów „szkoły neapolitańskiej“. Neapolitańczycy bowiem zerwali z tradycją, niedopuszczającą głosów koncertujących w kompozycjach do *Ordinarium Missae*[29]) i wprowadzali arje, duety, tercety, naprzemian z ustępami chóralnemi. Epoka bezpośrednio późniejsza znowu ograniczyła elementy koncertujące do minimum (Mozart, Haydn, Cherubini). I w budowie arji poszedł Kozłowski za wzorem neapolitańczyków, wystrzegających się w muzyce kościelnej formy arji „*da capo*“, jako zbyt świeckiej. Z czterech arji (Nr. 3, 4, 5, 9) dwie mają formę dwuczęściową, dwie należą do typu arji przekomponowanych. Oprócz tych arji, mamy dłuższe sola tenorowe w numerze 7 i 10, nie dorastające do rozmiarów arji. Znaczenie epizodyczne mają duety (Nr. 1, 7, 8, 10), z wyjątkiem duetu sopranu i altu w numerze 4, gdzie przypadła mu rola rozprowadzenia dwóch strofek sekwencji. Technika tych duetów ogranicza się w głosie niższym do *wtórowania* głosowi wyższemu w tercjach i sekstach. Podrzędną rolę odgrywają też, kwartet solowy w Nr. 7 i tercet w Nr. 11. Chór, któremu przypadła główna rola w budowie tego *Requiem,* jest przeprowadzony konsekwentnie homofonicznie, poza bardzo nikłemi próbkami imitacji w Nr. 7, niezasługującemi na nazwę kontrapunktu. Kompozytorowie „szkoły neapolitańskiej“, koncentrujący swą uwagę w melodji głosu najwyższego, posługiwali się stale techniką homofoniczną, niemniej jednak chętnie wprowadzali szerokie imitacje, a w rodzaju omawianym, mszy żałobnej, jeden ustęp w formie *fugi* był rzeczą prawie obowiązującą. Do napisania fugi nie posiadał Kozłowski — niestety — odpowiedniej techniki kompozytorskiej. Wprawdzie Władysław Krogulski[30]) zapewnia, że Kozłowski: „obdarzony był niepospolitą zdolnością do kompozycji, wspartą głęboką wiedzą, której nabycie sam sobie był winien“, pomimo tego nieraz przekonamy się jeszcze o brakach jego wiedzy kompozytorskiej. Zostawiając na razie na boku stronę wokalną dzieła, którą omówię w dalszych ustępach traktujących o melodyce Kozłowskiego, przejdźmy teraz zkolei do roli orkiestry.

Orkiestra występuje samodzielnie w *ritornellach*[31]), z wejściem zaś głosów wokalnych — usuwa się do skromnej roli koniecznego akompanjamentu. Ritornelle możemy podzielić na trzy rodzaje:

---

[29]) W częściach *zmiennych* mszy używano już od początku XVII wieku głosów solowych (motet solowy).

[30]) Krogulski op. cit. str. 56.

[31]) Nazwy „ritornell“ używam na oznaczenie wszelkich wkładek instrumentalnych a więc: preludjów, interludjów i postludjów, zgodnie ze znaczeniem w jakiem była używana w ówczesnych partyturach.

a) posiadające tematy odrębne o charakterze nastrojowym lub ilustracyjnym,

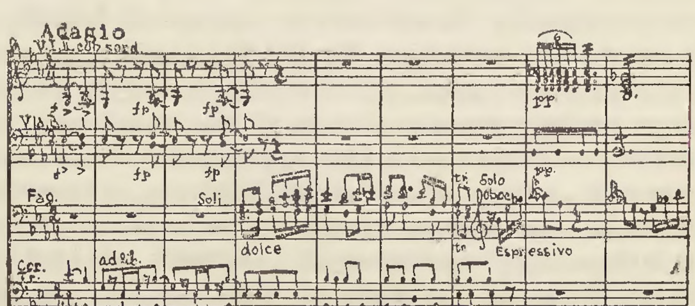
b) posiadające tematy wspólne z melodją wokalną,

c) powtarzające, lub przerabiające figury akompanjamentu.

Najbardziej godne uwagi są ritornelle pierwszego rodzaju (a), które zasługują na omówienie bardziej szczegółowe. Odrazu wstępny 8-taktowy ritornell numeru pierwszego wprowadza nas w sferę środków charakterystyki, dostępnych Kozłowskiemu. Jest to krótki dwutaktowy motyw, w pierwszej swej połowie synkopowany w głosach skrzypiec i wioli na tle równomiernie powtarzanej nuty pedałowej w basach i organach, zjawiający się trzykrotnie w progresji:



Tego rodzaju motywy synkopowane cieszyły się niezmierną popularnością wśród autorów mszy żałobnej, i — co dziwniejsze — używane były przeważnie w *Introicie*, prawdopodobnie dla swego pompatycznego charakteru, lub jako ilustracja rozkołysanych dzwonów. Dość wspomnieć *Requiem* Jomelli'ego, w którem cały *Introit* opiera się właśnie na takim temacie synkopowanym. Tematy te nie straciły nic ze swej popularności w epoce znacznie późniejszej, o czem świadczy *Introit* mszy żałobnej Józefa Krogulskiego. Kozłowski posługuje się niemi chętnie, to też napotykamy je jeszcze kilkakrotnie w akompanjamencie (Nr. 5, 7, 9). Wstępny ritornell numeru trzeciego wprowadza nieodzowny w takim ustępie mszy żałobnej *(Tuba mirum)* temat fanfarowy w rogach, trąbach i serpencie, któremu Kozłowski przeciwstawił temat liryczny w fagotach i oboju:



Inny motyw fanfarowy rozbrzmiewa z wejściem głosu solowego. W tym samym numerze mamy jeszcze jeden ritornell tego rodzaju, mianowicie ritornell środkowy, wprowadzający nowe motywy tercjowe. Do tego samego rodzaju należy wstępny ritornell numeru piątego, rozprowadzający 8-taktowy temat rozłożony między instrumenty smyczkowe i drewniane, ujęty w ramy kontrastująco urytmizowanych motywów w smyczkach i fagotach. W najdłuższym, bo 20-taktowym ritornellu numeru 7, pojawia się w początkowych 8 taktach płytki temat w skrzypcach, częściowo w klarnetach i obojach, poczem flety i oboje rozprowadzają temat opatrzony uwagą „*lamentabile*", przerywany kontrastującemi motywami smyczków. Do tego rodzaju zaliczymy wreszcie ritornell numeru 10-tego, łączącego niespokojne figury pierwszych skrzypiec z ozdobną melodją „*dolce*" solowego klarnetu. Na pograniczu rodzajów a i b należy umieścić wstępny ritornell numeru czwartego, powtórzony później dosłownie w zakończeniu, rozwijający się samodzielnie z wyjątkiem krótkiego motywu:



który odezwie się później w głosie solowym (takt 21 i 25). Ritornell ten wprowadza szeroką kantylenę dwóch koncertujących wiolonczel, przerwaną w takcie drugim tą samą figurą skrzypiec, altówek i kontrabasów, którą widzieliśmy już w numerze 7.

Do drugiego rodzaju (b) zaliczymy ritornelle wstępne numerów 6 i 9, środkowe w numerach 1 i 4, w których pojawiają się motywy wzięte z partji wokalnych.

Najliczniej jest reprezentowany trzeci rodzaj (c), łączący w sobie wszystkie jedno — czy dwutaktowe epizody orkiestralne, użyte przeważnie dla podkreślenia interpunkcji tekstu liturgicznego, czy wreszcie motywy, wypełniające pauzy oddechowe. Z dłuższych należy wymienić: ritornelle numeru drugiego oparte na rozłożonym trójdźwięku C-moll, środkowe w numerze 9 i 10, końcowe w numerze 3, 5 i 10.

Widzimy zatem, że z wyjątkiem Nr. 8 i 11, każdy numer zaopatrzył Kozłowski w ritornell wstępny, którego zadaniem było przygotowanie odpowiedniego nastroju przed wejściem głosów wokalnych. Ta troska o przygotowanie nastroju w orkiestrze, znamionuje kompozytorów młodszej generacji „szkoły neapolitańskiej", którzy, wprowadzając cały aparat orkiestralny, w miejsce używanych w muzyce religijnej epoki poprzedniej instrumentów smyczkowych i organów, stawiali równe zadania orkiestrze i głosom wokalnym, na które to ustosunkowanie wpłynęła decydująco opera.

Przejdźmy zkolei do roli orkiestry, jako akompanjamentu. Jedynemi środkami, jakie Kozłowski miał do dyspozycji, była — z jednej strony — figuracja, z drugiej — zdwajanie głosów wokalnych. Figurację powierza Kozłowski w większości wypadków: skrzypcom i altówce, zdwajanie głosów: instrumentom dętym; basy i organy w partjach chóralnych trzymają się stale najniższego głosu chóru. W figuracji używa kompozytor niechętnie nut zamiennych czy przejściowych, zadowalając się rozłożonemi akordami. Bardzo częstym środkiem akompanjamentu jest tremolo instrumentów smyczkowych. Akompanjament w partjach solowych jest bardzo dyskretny, jedynie arje basowe mają pełniejszy skład orkiestry. Dodatnią stronę techniki akompanjamentu u Kozłowskiego jest zaopatrywanie powtórzonych ustępów wokalnych innym rodzajem figuracji, np. Nr. 1, 4.

Następnem zagadnieniem, któremu należy poświęcić uwagę, to zagadnienie architektoniki poszczególnych numerów mszy. Najczęstszym środkiem rozbudowy jest powtarzanie krótkich motywów, w większości wypadków rozgraniczonych pauzami oddechowemi. Powtórek tych dokonuje Kozłowski albo równocześnie z tekstem, albo podkłada pod podwtórzony motyw następne słowa tekstu liturgicznego. Motywy te niezawsze zostają powtórzone mechanicznie. Czasem — najczęściej z konieczności deklamacyjnych — ulega zmianie rytm, podczas gdy rysunek melodyjny zostaje ten sam, lub motyw zatrzymuje swój rytm, ulegając modyfikacji melodyjnej. Augmentacja lub dyminucja motywów jest wypadkiem bardzo rzadkim i z reguły jest nierównomierna. Motywy ulegają powtórce na tym samym stopniu gamy albo w progresji. Wszystkie rodzaje powtórek najlepiej ilustruje numer 5. Najszczęśliwiej ze względu na formę, wypadły numery krótkie nie dające okazji do częstych powtórek, a na których wypełnienie wystarczało Kozłowskiemu inwencji. Kiedy jednak Kozłowski chce zbudować ustęp dłuższy, technika powtórek okazuje się środkiem zbyt prymitywnym. Najdłuższy 179-taktowy numer drugi składa się z motywów, które zestawione obok siebie zajmują zaledwie 29 taktów. Począwszy od słów: „*Quantus tremor est futurus*“ powtarza Kozłowski jeden motyw, poddając go niewielkim zmianom, 15 razy! Trudno dociec powodów, które skłoniły Kozłowskiego do wydłużenia tego numeru aż do takich rozmiarów. Wogóle numer ten, swoją prymitywną budową i banalną tematyką, odcina się od innych ustępów mszy. Ta technika powtórek odbiła się też na sensie tekstu liturgicznego. Nie można za to winić Kozłowskiego, gdyż w epoce tej nie zważano tak ściśle na gramatyczną zwartość, na sens tekstu liturgicznego, i powtarzanie słów, a nawet odcinków zdania, było zjawiskiem częstem. Nie można jednak przeoczyć pewnej przesady pod tym względem u Kozłowskiego. O ile poprzedzający go, lub jemu współcześni kompozytorzy, ograniczali się najczęściej do dwu-

krotnej powtórki, Kozłowski nie waha się powtarzać tego samego słowa trzy — a nawet czterokrotnie.

W budowie melodji, nie troszczył się Kozłowski o realistyczną ilustrację tekstu, ale wzorem neapolitańczyków chodziło mu raczej o oddanie ogólnego nastroju zawartego w tekście liturgicznym. Stosunek do tekstu liturgicznego mszy żałobnej kompozytorów „szkoły neapolitańskiej" był dwojakiego rodzaju: jedni zdołali wznieść się na te wyżyny wiary, z których oglądana śmierć, jest przejściem z „padołu płaczu" do „krainy wiecznej szczęśliwości", ich muzykę cechowała pogoda i dostojny spokój. (Jomelli, Hasse), inni natomiast patrzyli na śmierć pod kątem raczej tragiczno-makabrycznym, malowali ją w barwach ponurych, starali się o wydobycie pierwiastków smutku i grozy. Na tem stanowisku w stosunku do tekstu liturgicznego stanął Kozłowski.

Jego inwencja melodyjna jest dość ograniczona. Szersze okresy melodyjne pojawiają się najczęściej w ritornellach, ustępy chóralne, jak to widzieliśmy w jednym z poprzednich rozdziałów, rozwijają się dzięki powtarzaniu krótkich motywów. Większą ruchliwość i żywe urytmizowanie wykazuje linja melodyjna partji solowych, przypominająca swym rysunkiem arje operowe Mozarta. W ustępach chóralnych krępuje Kozłowskiego harmonja czterogłosowa, to też często popada w psalmodyczną deklamację tekstu na jednym tonie (Nr. 2). Melodja partji wokalnych jest przeważnie deklamacyjna. Ozdobniki wprowadza Kozłowski dość skąpo, ograniczając je do trzech rodzajów: obiegnika, przednutki i tryla. Ograniczenie tego rodzaju należało w tym czasie do cnót kompozytora kościelnego, niemniej nie ograniczało śpiewaka w dowolnem ozdabianiu wykonywanej arji [32]). Wymagania głosowe Kozłowskiego obracają się w granicach normalnych. *Ambitus* sopranu wynosi d_1—b_2, altu g — es_2, tenoru es — g_1, basu Es — es_1. W partjach solowych *ambitus* sopranu: des_1 — as_2, basu: Es — es_1. Największe zatem wymagania postawił Kozłowski głosowi basowemu. Wszystkie partje wokalne w tej mszy są śpiewne. Wielkie skoki melodyjne należą do rzadkości i pojawiają się w ustępach solowych (np. Nr. 3, skok o decymę w takcie 27, skok o tercdecymę w takcie 77). Gęsto rozsiane pauzy oddechowe świadczą o znajomości techniki śpiewu. Deklamacja tekstu, poza drobnemi usterkami, poprawna.

Strona harmoniczna nie przedstawia żadnych problemów, wymagających szczegółowego omówienia. Kozłowski posługuje się najczęściej konsonansowością, akordy alterowane pojawiają się bardzo rzadko. Harmonikę jego cechuje duża modulacyjność, jednak tonacje postępują

---

[32]) Także instrumentaliści, szczególnie skrzypkowie, ulegali manierze ozdabiania. Zmuszało to kompozytora do wypisywania przy każdej nucie, o dłuższej wartości: *„senza trillo"*, jak to widzimy często w ówczesnych partyturach.

po sobie przeważnie w kolejności kwintowej. Częstem zjawiskiem jest nuta pedałowa w basie. Zespół czterogłosowy nie jest wolny od błędów. Oktawy równoległe zjawiają się dość często. Nie należą one jednak do typu oktaw, używanych w chórze mieszanym dla wyodrębnienia tematu w głosach, których nie można napisać w unisonie, ale wynikają z wadliwego połączenia akordów. Np.:

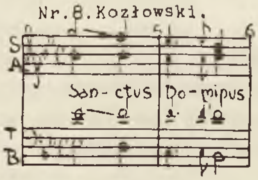
Nr. 1. Takt 58-60.



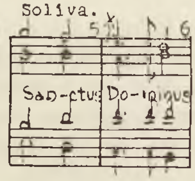
Zwraca uwagę brak charakterystycznych zwrotów harmonicznych cechujących „szkołę neapolitańską“, jak: częste używanie opóźnień, specyficzny sposób tworzenia i rozwiązywania dysonansów.

Kilka wreszcie uwag należy poświęcić wydaniu warszawskiemu tej mszy, którego dokonał Soliva. Oprócz zmian, jakie poczynił (i zaznaczył w partyturze) w składzie mszy, zastępując niektóre numery ustępami wyjętemi z dzieł innych kompozytorów, o czem już była mowa wyżej — wprowadził Soliva w numerze drugim 9 taktów wyjętych z *Requiem* C-moll (1816) Cherubini'ego, czego atoli nie zaznaczył w partyturze. Zostały one powtórzone od taktu 16-go. Partytura *Requiem* po dokonaniu retuszów przez Solivę przedstawia się o wiele pełniej. Kozłowski prawie że jedynie szkicował swą partyturę w pośpiechu, tu zaś każdy szczegół został należycie uwypuklony. Ponadto wprowadził Soliva zmiany w składzie instrumentów [33]) i zespołów. Numer 4, arję sopranową rozłożył między dwa solowe soprany, które razem z altem łączą się w końcu w tercet, w miejsce duetu, jaki napisał Kozłowski. Głosy są prowadzone bardziej samodzielnie. W numerze 5, arji basowej, dodał Soliva trzygłosowy chór, którym wywołuje efekty echa, i zapobiega monotonji wynikłej z powtarzania tego samego motywu kilkakrotnie. Partje solowe wyposażył szczodrzej w ornamentykę. Szczególnie arja sopranowa została ozdobiona efektowną koloraturą. Ustępy chóralne, uległy zmianie przeważnie w tych miejscach, w których należało poprawić równoległe oktawy. Np.:

Nr. 8. Kozłowski.



Soliva.



[33]) Najważniejszą zmianą jest opuszczenie zespołu rogów *(tube)*, a dodanie trzech puzonów.

O ile poszczególne ustępy, zretuszowane przez Solivę, przedstawiają się korzystniej niż w oryginale, o tyle całość dzieła ucierpiała poważnie, połatana wyjątkami z mszy żałobnych Cherubini'ego i Salieri'ego, które pod względem stylu różnią się znacznie od kompozycji Kozłowskiego.

Reasumując wyniki analizy, dochodzimy do przekonania, że *Requiem* Kozłowskiego jest z artystycznego punktu patrzenia utworem słabym. Tkwiąc całem tworzywem muzycznem w epoce poprzedniej, nie zdradza żadnych rysów oryginalnych, przyczem strona techniczna dzieła pozostawia wiele do życzenia. Niemniej jednak dzieło to w chwili swego powstania (rok 1798) było zjawiskiem pierwszorzędnem dla polskiej muzyki religijnej, do której musimy je włączać ze względu na osobę autora. Koniec XVIII wieku był okresem zupełnego osierocenia i upadku twórczości religijnej w Polsce. I mimo eklektycyzmu i niedociągnięć technicznych, historja muzyki religijnej w Polsce, nawet na długo po roku 1798 nie może zanotować dzieła, które dorównywałoby wartością mszy żałobnej Kozłowskiego (*Requiem:* Elsnera, Lessla, Krogulskiego, Brzowskiego). Trudno byłoby po zanalizowaniu tego jednego utworu wydawać ogólny sąd o talencie Kozłowskiego. Rzeczą najważniejszą, którą teraz należałoby zrobić, to uwypuklić omawiane *Requiem* na tle całej jego twórczości. Czy i w jakim stopniu udoskonalił Kozłowski swą technikę w późniejszej epoce swej działalności kompozytorskiej, czy wzbogacił swe środki wyrazu, oto pytania na które najpierw należałoby odpowiedzieć.

Missa pro defunctis Kozłowskiego cieszyła się znaczną popularnością. Przypisać to należy z jednej strony melodyjności, patosowi i przejrzystej budowie homofonicznej, nie przedstawiającej dla przeciętnego słuchacza żadnych skomplikowanych problemów, z drugiej zaś niewysokim wymaganiom, jakie Kozłowski postawił wykonawcom. Przemawiał za nią wreszcie argument w owych czasach ważny: była napisana w stylu włoskim. To też krytyka nie szczędziła pochwał, wśród których słowo „arcydzieło“ nie należało do rzadkości.[34]) *Requiem* to, jako dzieło w całej pełni praktyczne, doczekało się licznych wykonań. Kilka dat, które zdołałem zebrać podaję w porządku chronologicznym.

W roku 1804 wykonano je w Petersburgu na pogrzebie Giovanni'ego Giornovicchi'ego[35]). W 1812 w Monachjum na pogrzebie generała

[34]) Innego zdania był Kurpiński, który w „Dzienniku prywatnym niektórych czynności teatralnych“ (od roku 1827 do 1830) zapisał: „Ramota Kozłowskiego przeistoczona przez Solivę wykonaną była w pierwszy i ostatni dzień wielkich Ceremonji“. Zdanie to zostało jednak podyktowane przedewszystkiem niechęcią Kurpińskiego do Solivy. Rękopis Kurpińskiego w Państwowych Zbiorach Sztuki № 83, str. 230.

[35]) Hermann Mendel op. cit. str. 131. Giornovicchi - zitalizowane nazwisko skrzypka polskiego Jana Jarnowica. Por. Dr. Reiss: „Dzieje symfonji w Polsce“, w „Muzyce polskiej“ monografji miesięcznika „Muzyka“. Warszawa 1927. str. 131.

Deroy.[36]) W 1826 w opracowaniu Solivy, podczas uroczystości żałobnych za cara Alexandra I w Warszawie, w dniu 8 kwietnia na 6 nabożeństwie żałobnem[37]). W dniu 21 grudnia 1830 r. w rocznicę śmierci arcybiskupa Wolickiego w Poznaniu. Wykonano tam też i *Salve Regina*[38]). W roku 1834 na pogrzebie hrabiny Tyszkiewiczowej w Warszawie[39]). W roku 1837 na pogrzebie nauczyciela Konserwatorjum Warszawskiego Józefa Bielawskiego[40]). W 1841 wykonano je pod dyrekcją Stefani'ego na pogrzebie „artysty-lirycznego" Ignacego Werowskiego[41]). W roku 1842, 9 stycznia na pogrzebie kompozytora Władysława Krogulskiego[42]). Poza tem wykonano arję basową „*Tuba mirum*" 26 października 1910 roku we Lwowie, na obchodzie setnej rocznicy urodzin Chopina[43]). Tych kilka dat nie wyczerpuje oczywiście wszystkich wykonań. Było ich napewno o wiele więcej[44]).

Dr. Henryk Opieński (Morges)

SYMFONJE A. DANKOWSKIEGO I J. WAŃSKIEGO

(PRZYCZYNEK DO DZIEJÓW POLSKIEJ MUZYKI SYMFONICZNEJ W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII WIEKU)

Dzięki udostępnieniu dla badań naukowych zbiorów nut należących niegdyś do bibljoteki O. O. Cystersów w Obrze (Wielkopolska), a zawierających kompozycje instrumentalne i wokalne z drugiej połowy XVIII-go wieku, otworzyło się nowe źródło dla badań nad naszą kulturą muzyczną tej epoki. Zbiór ten (wyłącznie rękopiśmienny), którego dokładny opis stanowić będzie przedmiot osobnego studjum, znajduje się obecnie w bibljotece przy Archiwum Archidjecezjalnem w Poznaniu[1]). Celem niniejszej pracy jest opisanie i rozbiór kilku utworów instru-

---

[36]) Allgem. Musikalische Zeitung z r. 1812 № 42.

[37]) Kurjer Warszawski z 14 kwietnia, 1826 r. i Allgem. Musikalische Zeitung z r. 1826. № 49.

[38]) Przegląd Muzyczny. Warszawa 1911 № 18., w artykuje Teresy Panieńskiej: „O ruchu muzycznym w Poznaniu od roku 1800 do 1830", str. 10.

[39]) Pamiętnik Muzyczny Warszawski 1836 № 4, artykuł: „Krótki rys muzyki roku 1834".

[40]) Sowiński op. cit. str. 8.

[41]) Sowiński op. cit. str. 559.

[42]) Sowiński op. cit. str. 345.

[43]) Obchód 100 rocznicy urodzin Fr. Chopina we Lwowie 23 — 28 Października 1910, Przewodnik koncertowy, str. 204. Lwów 1912.

[44]) Praca niniejsza została wykonana w Seminarjum Historji i Teorji Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, w miesiącach: kwietniu i maju 1931 roku.

[1]) Pozwalam sobie na tem miejscu złożyć serdeczne podziękowanie ks. Prałatowi Drowi E. Majkowskiemu, dyrektorowi Archiwum, za łaskawe zwrócenie mi uwagi na ten zbiór oraz udostępnienie jego zbadania.

mentalnych w owym zbiorze się znajdujących, które stanowią dosyć ważny przyczynek do skąpych jeszcze dzisiaj jak wiadomo a tak pożądanych wiadomości o naszej muzyce symfonicznej w drugiej połowie XVIII-go wieku. Fakt że tak bogaty zbiór muzykaljów należał do bibljoteki Cystersów jest jednym więcej z żywych dowodów że Klasztor Oberski był środowiskiem kulturalno-artystycznem mającem również znaczenie dla polskiej muzyki, podobnie zresztą jak wiele ówczesnych klasztorów w Polsce, zwłaszcza jak Klasztor Cystersów w Mogile [2]).

Klasztor Cystersów w Obrze, założony w roku 1231-ym przez Sandywoja, kanonika i kantora Metropolji gnieźnieńskiej, bardzo bogato wyposażony, przechodzący wspólne wszystkim nieomal klasztorom polskim tragiczne koleje rabunków szwedzkich, kontrybucji austrjackich i pożarów, istniał aż do kasacji, która nastąpiła w 1835-ym roku. Obszerny artykuł historyczny o tym klasztorze zamieścił niedługo po kasacji bo w 1843-im roku, w tym Roczniku „Przyjaciela Ludu“, ksiądz Piotr Widawski. Zgromadzenie Cystersów było początkowo, jak większość klasztorów w Polsce pod przewagą wpływów niemieckich; dopiero za panowania króla Zygmunta Augusta wprowadzono w 1552 r. prawo że Opatem Cystersów w Obrze mógł być tylko szlachcic polski. Najświetniejsze lata rozkwitu i rozbudowy klasztoru przypadły na wiek XVIII-sty. Wtedy też, zwłaszcza za rządów Opata ks. Jana Nep. Bystrama, zaznaczyła się najwydatniej działalność muzyczna klasztoru. „Cystersi — pisze ks. Widawski—łożyli na sprowadzenie i hodowanie najpiękniejszych drzew owocowych i winorośli — równie jak na kształcenie ubogiej młodzieży świeckiej w muzyce, która na ogół u nas nisko stojąca, na najwyższym stopniu stała w klasztorach Cysterskich, do których szczególnie cisnęli się muzykanci czescy—tak iż w ostatnich jeszcze czasach po kilku ich w każdym klasztorze liczono”. Ten napływ muzykantów czeskich był zresztą w owej epoce charakterystycznym dla nietylko klasztornych orkiestr i nietylko w Polsce.

Obszerny zbiór muzykaljów Oberskich obejmuje utwory kościelne: Msze, Litanje, Offertorja, Nieszpory, parę Requiem etc. wyłącznie w stylu drugiej połowy XVIII-go wieku t.j. z akompanjamentem instrumentalnym. Obok kilkunastu nazwisk polskich znajdujemy tam nazwiska wszystkich nieomal popularnych w owej epoce kompozytorów niemieckich; (Bach — niestety bez podania imienia, Dittersdorf, Engel, Graun, Haydn, Józef Fischer, Lachnitz, Lechleytner, Maltsath, Pichl, Pleyel, Seydlmann, Wagenseil i t. d.), czeskich (Brixi, Koželuch, Stamitz, Vanhall) włoskich (Ciaia, Crispi, Toeschi): z polskich lub prawdopodobnie polskich nazwisk

---

[2]) Patrz Dr. A. Chybiński: Przyczynki do Historji Krakowskiej Kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku *(Wiadomości muzyczne*, Warszawa 1925).

czytamy na tytułach kompozycji kościelnych następujące: Ad. Szukalski, A. Dankowski, Bolechowski (także Josepho Bollohowski), Patre Thad. Kostrzewski (Benedyktyn), Mogiła, Ant. Morowski, Mykuletzki, Józef Pardecki, Policki, Prachiński lub Pracheński, Hiacynt Szczurowski, Sojka, Łaznowski.

Dział muzyki instrumentalnej świeckiej obejmuje wyłącznie Symfonje (około 150 numerów); z polskich kompozytorów znajdujemy tu obok wymienionego już Dankowskiego nazwiska: Wański (bez imienia) oraz Gołąbek[3]). Pomijając tego ostatniego autora, Czecha osiadłego w Krakowie, a którego tutaj warto podkreślić polską pisownię nazwiska, zajmiemy się wyłącznie symfonjami Dankowskiego, Wańskiego oraz krótką Symfonją anonimową, której cała część pierwsza zbudowana w mazurowym rytmie zdradza niewątpliwe polskie pochodzenie. Nazwisko Dankowskiego znane jest ze Słownika W. Sowińskiego; cytując ustęp z „Gazety poznańskiej“ Sowiński podaje go za Wielkopolanina, którego Msza „między 1815 a 1825-ym rokiem była stale co niedzielę śpiewana w kościele w Krzemieńcu przez uczniów i profesorów słynnego Liceum“. Więcej nieco wiadomości o tym kompozytorze znajdujemy w książce pod tytułem: „*Z papierów po* Elsnerze“, wydanej w 1901-ym roku przez F. Hoesicka. W notatkach spisywanych przez siebie po przybyciu w roku 1790-ym do Lwowa, dla objęcia posady kapelmistrza opery, podaje Elsner iż:“... wszyscy, gdzie tylko mogli dopomagali mi jako nieświadomemu i niewprawnemu jeszcze do teatralnego wyuczania... szczególniej zaś okazali mnie młodzianowi wiele współczucia pp. Gramczyński. doskonały i biegły kontrabasista i Dankowski, kompozytor kościelny, a w orkiestrze *alto primo*...“ W szesnaście lat potem Elsner, przebywający już w Warszawie wspomina znowu o Dankowskim z okazji korespondencji pisywanych do Breikopfa i Härtla w Lipsku (wydawców Allgem. Musikzeitung); zobowiązawszy się donosić „wszystko co by tylko zaszło godnego uwagi i wzmianki we względzie muzycznym”, zawiązał Elsner „stosunki z wielu artystami, znawcami i miłośnikami muzyki we wszystkich stronach Polski“. W związku z tem pisze on dalej:... „między innymi przysłał mi wezwany przezemnie kompozytor dzieł muzycznych kościelnych, pan Dankowski swój życiorys ze spisem swych utworów, które natychmiast przesłałem do Lipska pp. Breitkopf i Härtel. O ile mi wiadomo, nie zrobiono z tego żadnego użytku, chociaż Dankowski, jakkolwiek nie *lumen mundi,* w rzędzie kompozytorów zasługiwał jednak na umieszczenie go w pismach muzycznych,

---

[3]) Symfonja Gołąbka o której wspomina A. Chybiński (patrz j. w.) nie jest tą samą co symfonja (z datą 1783 r.) ze zbiorów Cystersów w Obrze, ponieważ skład orkiestry nie jest ten sam.

pewnie więcej od innych, którzy podobnego zaszczytu dostąpili. Lecz on był za skromnym, a obrębem jego działalności były: łacińska, słowiańska i greko-unicka kościelna muzyka w Polsce. Dziś jeszcze jego utwory są z upodobaniem słuchane. Rodzajem onych jest prosty kontrapunkt (Contrapunctus simplex)"... Na tem ograniczają się przekazane przez Elsnera wiadomości o Dankowskim. Niestety ani listy z roku 1806-go ani ów wspomniany życiorys Dankowskiego nie znajdują się dzisiaj w Archiwach domu Breitkopfa i Härtla, przechowujących wiele późniejszych listów Elsnera [4]). W każdym razie z przytoczonych powyżej wzmianek możemy wnosić że Dankowski, znany Elsnerowi już w 1790-ym roku jako kompozytor kościelny i „alto primo" lwowskiej operowej orkiestry, musiał być starszym od „młodzieniaszka" kapelmistrza Elsnera, mającego podówczas zaledwie lat 21; przypuszczalną zatem datę urodzin Dankowskiego możnaby oznaczyć na czas pomiędzy 1760 a 1765-ym rokiem — jeżeli nie wcześniej. To co pisze Elsner i Sowiński o działalności Dankowskiego jako kompozytora kościelnego powinno zachęcić do osobnych nad nim w tym zakresie studjów; w pracy niniejszej zajmiemy się wyłącznie Symfonją tegoż kompozytora. Egzemplarz głosów (partytura nie istnieje) Symfonji Dankowskiego, pisany na doskonale zachowanym papierze (23 × 36), pochodzenia wrocławskiego, nosi na okładce, ozdobny ale dość prymitywnie wykaligrafowany tytuł:

Sinphonia
Violino 2
Oboe 2
Cornua 2
Viola
Basso et Timpano — Composes par Dankowski

O imieniu autora, którego nie podaje również Sowiński, dowiadujemy się a raczej możemy się domyślać jako Adalberta wzgl. Alberta według napisów na innych jego utworach: A. Dankowski, Ad. Dankowski i Adal. Dankowski.

U dołu na okładce rękopisu Symfonji, jak na wszystkich prawie nutach do zbioru Oberskiego należących, figuruje napis: Chori Obrens. S. O. Cis. Z napisu tego widzimy że kapela instrumentalna klasztoru oberskiego, chociaż grywała repertuar symfoniczny nie była uważaną jako indywidualna jednostka, bo nie posiadała swojej własnej bibljoteki muzycznej, a muzykalja jej należały do Chóru Klasztornego. Głosy pisane są wprawną ręką kopisty ale często zbyt niedbale i z wielu,

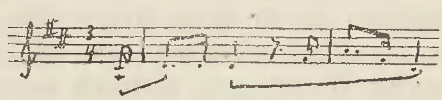
---

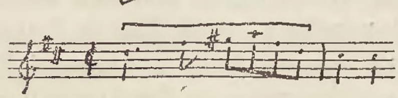
[4]) Wiadomości te udzielone mi zostały łaskawie przez dyrekcję Archiwum Breitkopfa i Härtla, która również dała mi do dyspozycji zbiór listów Elsnera do wydawców tych pisywanych — co będzie przedmiotem osobnej pracy.

najczęściej niepoprawionymi, błędami. Pierwszy rzut oka na styl muzyczny tej kompozycji jak również skład orkiestry wskazują na przynależność Dankowskiego do familji t. zw. wiedeńskich klasyków przy zdecydowanej jednak odrębności objawiającej się chęcią urozmaicenia tego stylu *polskim* charakterem, co zaznacza się odrazu we wstępie zatytułowanym: *Adagio maiestoso (sic).* Wstęp ten (39 taktów) przedstawia wybitny typ Poloneza, którego pokrewne echa dałyby się odnaleść nawet w Polonezie z Halki. Budowa pierwszej części t.j. *Allegra* symfonji jest o tyle interesującą, że wzorowaną jest na pewnym typie symfonicznej formy, który przy normalnie ustosunkowanej budowie tonalnej (Temat pierwszy: tonika, Temat drugi: dominanta) po opracowaniu tematów wprowadza odrazu Temat *drugi* w tonacji głównej z pominięciem tematu pierwszego[5]). Na uwagę zasługuje w temże opracowaniu tematów epizod minorowy o wybitnie polskim (dumkowym) charakterze.

Andante a dur (6/8) w formie pieśni przypomina ogólnym sielankowym nastrojom śpiew Bardosa z „Krakowiaków i Górali" Kurpińskiego, ale rozwinięcie kompozycji jest tutaj o wiele bogatsze; warjanty melodji powierzone skrzypcom *solo* (efekt w ówczesnej muzyce symfonicznej rzadko spotykany) zdradzają nieprzeciętny smak artystyczny, a w samem zakończeniu uderzają finezją i poetycznym wdziękiem.

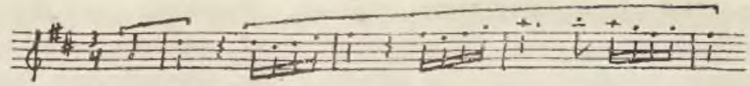
W *Menuecie a dur* (Allegretto) motyw Tria (obój) posiada charakter popularnej piosenki w guście niemieckiej: Du mein lieber Augustin... *Rondo* (Allegro D-dur) skomponowane jest w formie trzyczęściowej z nieproporcjonalnie długo rozwiniętym epizodem drugim: Minore. Cechą swoistą Symfonji Dankowskiego wyróżniającą ją od ogólnie przyjętego w owej epoce typu, jest jej (przygodna czy rozmyślna?) *jednotematyczność.* Pierwszy bowiem polonezowy motyw wstępu jest punktem wyjścia dla tematów Allegra, Menueta i Finale; nawet pozornie odrębny motyw Andante można podciągnąć pod linję wspólnej charakterystyki.

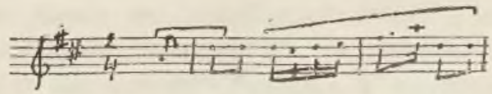
Wstęp:


Allegro:


Andante:


[5]) Przy sposobności warto tutaj przypomnieć, nie wyciągając zresztą z tego żadnych dalej idących wniosków, że taką samą właśnie formę stosował *Chopin* w swoich *Sonatach.*

Menuet: 

Rondo: 

Pod względem szczegółów technicznej natury należy zaznaczyć częste dosyć u Dankowskiego używanie dwugłosowego kontrapunktu oraz kanonu w oktawie (jak słusznie zauważył Elsner: contrapunctus simplex!).

Instrumentacja Dankowskiego jest, poza wspomnianem szczęśliwem użyciem sola skrzypiec, dosyć prymitywna. Skrzypce I i II-gie postępują najczęściej w oktawie podobnie jak wiolonczela i basy spisane w jednym głosie. Trzymane często nuty w instrumentach dętych krzyżują się niejednokrotnie bez względu na dyssonujący rezultat, z osnutą na nich figuracją instrumentów smyczkowych. Proceder ten był zresztą pozostałością poprzedniej epoki i można go niejednokrotnie zaobserwować w instrumentacji J. S. Bacha.

W całości swej jest Symfonja Dankowskiego kompozycją posiadającą swoisty wdzięk i niezaprzeczoną wartość artystyczną.

Kompozycja, którą się zkolei zająć wypada nosi na okładce następujący tytuł:

Synfonia, 2 violino 1 mo & 2 do
Flauto 1 mo & 2 do Auth. Wanski Chori Obrensis
Cornu 1 mo & 2 do S. O. C.
Viola & Basso

a składa się z trzech części:

Allegro, Andantino, Rondo (Allegro)

Mimo że nazwisko autora podanem jest bez imienia, możemy z wszelką pewnością twierdzić, że autorem tym był Jan Wański (starszy) według Sowińskiego urodzony w 1762-gim roku w Wielkopolsce i przez lat trzydzieści jedyny wybitny kompozytor tej dzielnicy, trzymając berło pierwszeństwa w Poznaniu dzięki swym Symfonjom i Mszom; jako datę jego śmierci podaje Sowiński pierwsze lata XIX-go wieku. Był on ojcem Jana Nepomucyna Wańskiego, również kompozytora a stryjem Rocha Wańskiego, wiolonczelisty, wuja Karola Kurpińskiego. Symfonja Wańskiego tak pod względem języka muzycznego jak formy przedstawia się mniej interesująco niż kompozycja Dankowskiego. Nie znajdujemy tu tendencji wprowadzenia rytmów czy motywów o polskim charakterze; język muzyczny Wańskiego odpowiada najpospolitszym współczesnym mu formułom, wśród których od czasu do czasu tylko przebłyskują ciekawsze pod względem ekspresyjnym momenty. Allegro: D dur, C, o ekspozycji normalnej (pierwszy temat D dur, drugi A dur);

zamiast opracowania tematów wstawiony jest 16-stotaktowy epizod (fis moll), muzycznie najciekawszy bo wyraźnie inspirowany dramatycznymi akcentami uwertur Mozarta lub może Glucka; przy repryzie opuszczony temat drugi.

Andantino (A dur, C) odpowiada trzyczęściowej formie pieśni, melodyka wzorowana na Haydnie lub jemu współczesnych niemieckich autorach; jedynie część środkowa a moll (Minore) wyróżnia się korzystnie swą skromną wprawdzie ale oryginalniejszą a miłą pomysłowością melodyjną.

Rondo (Allegro, 6/8, D dur), najlepsza część Symfonji, odpowiada szeroko rozwiniętej trzyczęściowej formie Ronda (z powtarzaniami); epizod minorowy, z melodją prowadzoną w tercjach przez II skrzypce i altówki (w stosunkowo wysokich — jak na epokę — pozycjach) przy akompanjamencie szesnastkowym w I skrzypcach, bardzo miły i interesujący.

* * *

Oryginalny w swoim rodzaju eksperyment przedstawia kompozycja, niestety anonimowa, zatytułowana:

Symphonia ex D Violino Primo
Violino Secundo
Alto Viola
con Fundamento Chori Mon. Obrensis

Symfonja ta składa się z trzech części: Allegro, Andante, Presto.

Chęć unarodowienia stylu symfonicznego podsunęła autorowi myśl zbudowania pierwszego Allegra w całości na tematach, a co zatem idzie na rytmie mazurowym. Właściwy temat poprzedzony jest sześciotaktowym wstępem w ćwierciowych akordach granych przez całą orkiestrę. Drugi temat (w dominancie) snuje dalszy ciąg Mazura, a krótki kilkunastutaktowy epizod (z przewagą ruchu szesnastkowego), epizod, bo trudnoby go uważać za opracowanie tematów, prowadzi do powtórzenia ekspozycji, przyczem drugi temat ukazuje się w przepisowej tonacji głównej. Andante (D dur 2/4) w formie pieśni, Presto (D dur 2/4) w formie pojedynczego Ronda o marszowym charakterze, nie przedstawiają już żadnych ciekawszych znamion stylowych.

Trzy zabytki naszej twórczości symfonicznej z końca XVIII-go wieku, w jednym tylko znajdujące się zbiorze, dają nam pewność że istnienie Symfonji A. Milwida oraz sygnalizowanych przez Dra A. Chybińskiego w różnych inwentarzach[6]) innych Symfonji polskich autorów, nie było

[6]) Por. Kwartalnik muzyczny, Rok II, zeszyt I. Warszawa 1913, „Z dziejów muzyki krakowskiej" (str. 52, wzmianka o symfonji H. Szczurowskiego w inwentarzu kapeli jezuickiej krakowskiej z r. 1739 lub 1740; to samo na str. 57).

wypadkiem tak odosobnionym jak się to dotychczas wydawać mogło. Dalsze wiadomości o Symfonjach polskich zwłaszcza tego typu co kompozycja Dankowskiego lub anonimowa, byłyby niezmiernie pożądane jako przykład tendencji unaradawiania stylu muzyki czysto instrumentalnej przed Chopinem, nie mówiąc już o pożądanym fakcie wzbogacenia repertuaru naszej dawnej muzyki instrumentalnej.

Dr. Stanisław Zetowski (Pleszew)

MUZYKA WEBERA W TWÓRCZOŚCI ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Z muzyką fortepianową Webera mogła publiczność warszawska, w teatrze Wojc. Bogusławskiego w kulcie dla muzyki wychowana, zapoznać się na koncertach urządzanych w pałacu Sołtyka w r. 1818, gdzie n. p. 12 kwietnia na *Reunion musicale* odtwarzał Arnold: Webera Concert pour le piano; niewątpliwie utwory fortepianowe Webera miały w Polsce wielu wielbicieli, którzy nuty z zagranicy sprowadzali. Muzyka natomiast *operowa* Webera zdobyła sobie powszechne prawo obywatelstwa w Polsce dopiero po entuzjastycznie przyjętych pierwszych przedstawieniach „*Wolnego strzelca*“ w Warszawie w r. 1826, skąd wartkim nurtem rozlała się po całej dawnej Polsce. Nim jednak to nastąpiło, nazwisko Webera jako kompozytora operowego znane już było ogólnie od początków r. 1822, a może wcześniej, zwłaszcza wśród świata muzycznego, od czasu niebywałego przyjęcia premjery „Wolnego strzelca“ w Berlinie (w d. 18 czerwca 1821 r.). O sukcesach tej opery w Berlinie donosi „Kurjer Warszawski“ dopiero 5 marca 1822 r., po ustaleniu wartości opery przez krytykę niemiecką, w następujących słowach: „W Niemczech z nadzwyczajnym entuzjazmem przyjmują operę Freischütz. Muzyka ma być przyjemna; wszystkie śpiewki powtarzają tak najpierwsze elegantki, jak uliczne szejne katarynki, co dowodzi powszechnego zasmakowania. Ułożył tę muzykę K. Weber w Berlinie. Rzecz opery jest czarodziejsko-narodowa; niegdyś w czasie trzydziestoletniej wojny djabeł dawał takie kule do karabinów, iż nie mogły chybić; na tem więc zasadza się ciekawa intryga tego dzieła“. Zaraz ruchliwa firma księgarska Brzeziny, wyczuwająca powodzenie, postarała się o sprowadzenie nut tej melodyjnej opery i anonsuje w „Kurjerze“ we wrześniu (20) „Marsz strzelców“, w grudniu (15) nowy transport nut z Berlina a w nim „nowe kostjumy teatralne z ulubionej opery Freischütz“. Widocznie zainteresowanie pierwszą romantyczną operą było niezwykłe, skoro czwarty numer *Tańców warszawskich* z r. 1823 przynosi walce z „Freischütza“. Oczywiście, że i drogą prywatną sprowadzono z zagranicy wyjątki i niewątpliwie byli ludzie w Polsce, którzy już w r. 1821 mieli nietylko wyjątki z „Freischütza“, ale całą partycję z tekstem niemieckim tak, jak później „Oberona“.

Co muzycy polscy sądzili o muzyce Webera? W r. 1823 wybrał się Karol Kurpiński, kompozytor i dyrektor muzyczny opery warszawskiej, w podróż zagranicę, celem odświeżenia się twórczego i nabrania zapału do dalszej owocnej pracy. Jakkolwiek „Wspomnienia z podróży“ Kurpińskiego, skreślone przez samego podróżnika, pozostały w rękopisie (wydał je dopiero w r. 1911 we Lwowie) prof. Zdz. Jachimecki), żądna ciekawostek muzycznych publiczność warszawska mogła z artykułu *o podróży Kurpińskiego*, opartego na informacjach podróżnika, a umieszczonego

w dodatku „Kurjera Warszawskiego“ z dnia 23 lipca, wyczytać o Weberze tylko tyle że Kurpiński w Dreźnie nie mógł się doczekać niemieckiej opery, która ma teraz stać na wysokim poziomie przez kierunek Webera. Z Weberem zawarł Kurpiński znajomość w Dreźnie; niewątpliwie rozmowy z nim wywarły pewien wpływ na psychikę Kurpińskiego, chociaż może niewielki, bo przecież nasz rodzimy kompozytor był niezwykłym entuzjastą muzyki operowej włoskiej. Nawiasem wspomnijmy, o czem milczy Kurpiński we „Wspomnieniach“, że Weber cenił Kurpińskiego, że znał jego operę „Pałac Lucypera“, która na życzenie Fryderyka Augusta po przedstawieniu w obecności dworu w r. 1811 w Warszawie, dla teatru w Dreźnie została na język włoski przełożona, że sam Weber wyznał, że w *Pałacu* znalazł podnietę twórczą do użycia we „Freischützu“ (w Nr. 8) niskich tonów klarynetowych. Podczas podróży widział Kurpiński we Wrocławiu „Precjozę“ (16 marca), w Wiedniu w „Hoftheater nächst dem Kärtnerthor“ „Euryante“ (23 listopada; premjera 25 paźdź.) i „Freischütza“ (25 list.). O „Euryancie“ zawyrokował we *Wspomnieniach* (str. 121), że: sztuka bez sensu. muzyka zanadto mądra, nieprzewidziane zwroty akordowe. Ciekawszy jest sąd (na str. 122) o muzyce „Wolnego strzelca“. Muzyka ma wiele zalet, jednakże znać, że jej twórca nie wychował się pod czystym błękitem nieba włoskiego. Głos ludzi, który według natury naszych zmysłów zawsze powinien panować wśród harmonji instrumentów, w stylu Webera zamało ma wolności, krzyki tej rzeczpospolitej instrumentalnej, chociaż prowadzone według przepisów praw, szkodzą zawsze jego pożądanej giętkości. Na nieudolne głosy dobry to jest sposób, lecz dla biegłego i czystego dźwięku śpiewaka podobny skład rzeczy jest ciasnem i ciemnem więzieniem, dlatego to włoskim operzystom trudno się pogodzić z muzyką niemiecką; włoskie klima nie potrzebuje bogatej odzieży z północy; okryta niemi *Wenus Medyceuszów* lub *Canovy* straciłaby na wdzięku. Niech nas Bóg od tego zachowa...“. Sąd to nie tyle może człowieka płytko ujmującego problem, ile raczej tego, dla którego piękność arji włoskiej opery była ugruntowanem atmosferą warszawskiego ośrodka muzycznego kryterjum; po premjerze „Wolnego strzelca“ w Warszawie wygłosi podobne zdanie szereg krytyków muzycznych, dla których muzyka Rossiniego była niezrównaną doskonałością. Może ujemny sąd Kurpińskiego wpływał opóźniająco na dyrekcję Teatru Narodowego w chęci natychmiastowego wystawienia nowości Webera.

Ale samo życie, sam czas przyczynił się walnie do przyspieszenia premjery „Wolnego strzelca“ w Warszawie. O ile rok 1822 jest rokiem triumfalnego pochodu „Freischütza“ przez sceny niemieckie, to rok 1823 jest rokiem niezwykłych sukcesów w Petersburgu (19 stycznia), w Londynie (22 lipca) i w Paryżu (7 grudnia. O powodzeniach „Freischütza“ zagranicą informuje prasa. *Kurjer* przynosi wiadomości (17 lipca) o ukończeniu przygotowań do wystawy w Londynie; o olbrzymiem powodzeniu wzmiankuje 5 listopada w słowach: „Prawie na wszystkich teatrach w Londynie jest dawny „Freischütz“ ciągle, lecz nie można było po angielsku dać właściwego tytułu; jeden teatr daje p.t. „Czarny strzelec“ i inny p.t. „Siódma kula“, a inny tak, jak w oryginale: „Freischütz“. To światowe powodzenie „Freischütza“ a zwłaszcza zwrócenie uwagi *Kurjera* (21 grudnia) na olbrzymi sukces kasowy przedstawień w „Odeonie“ w Paryżu z tym dodatkiem, że na kilkanaście następnych widowisk już są loże zajęte i wszystkie dzienniki napełnione uwagami pro i contra, a tymczasem dyrekcja ma ogromne dochody, mogło być bodźcem do pomyślenia o wystawieniu „Freischütza“ w Warszawie. Niewątpliwie już w połowie r. 1824 musiało zapaść takie postanowienie. Poraz pierwszy odegrano w Teatrze Narodowym „Freischütza“ uwerturę — w Berlinie premjerę poprzedziło też odegranie samej uwertury — dla próby 15 paźdz. 1824 r. (wyszła u Klukowskiego na fortepian). Próba wypadła znakomicie, pierwsze lody

dla muzyki operowej Webera prysnęły, jak o tem dobitnie świadczy recenzja w *Gazecie Warsz.* (8 stycznia) z aryj i uwertury „Freischütza" ponownie odegranej na koncercie flecisty Wolframa 3 stycznia 1825 r.: „Dobrze były wykonane; kto długo w południowych krajach przebywał, dlatego nasze lody i śniegi mają na chwilę urok nowości; to dzieło nazwałbym północą muzyki; mało tam kwiatów i te niedługo żyją, niesilnie pachną, ale są właściwe piękności, które pojmuję, że się podobać mogą. Żyć wolę bliżej słońca i w pośród kwiatów, znoszę jednak zimę, zwłaszcza gdy nie trwa tylko czwartą część roku". Ta uwertura staje się modną i powszechnie lubianą już w r. 1825. Zainteresowanie się „Wolnym strzelcem" rośnie. U *Brzeziny* wychodzi z niego *Polonez*, dedykowany pianistce Szymanowskiej, miłośniczce muzyki Webera, ułożony przez L. Jadin (Gaz. Warsz. 11 lutego); ostrożny Kurpiński komponuje *Walce* z motywów Webera i Rossiniego na fortepian (21 lutego) i Józef Nowakowski, *Nowy polonez* z „Freischütza", ułożony na wielką orkiestrę i grany pierwszy raz w Teatrze Narodowym 13 sierpnia, przerabia na fortepian. Wstępne przygotowania do wystawienia „Freischütza" w Teatrze Narodowym, objęły przedewszystkiem spolszczenie libretta Kinda (wszystko w 1822 r.) którego dokonał Wojciech Bogusławski; tłumaczenie to wyszło przed lipcem w Warszawie w r. 1825 p. t. *Wolny strzelec czyli Kule zaczarowane* — opera romantyczna tłumaczona i podłożona pod muzykę przez Wojciecha Bogusławskiego (we Lwowie tytuł brzmi „Strzelec wyzwolony"); dołączył już Bogusławski dokładny opis grających. Że przygotowania w należytym tępie postępowały, dowodzi odśpiewanie *arji* Maksa przez Polkowskiego, a *arji* Agatki przez Aszpergierową w dniu 21 lipca w Teatrze Nar. w *Wyborze dzieł muzycznych*. Po długotrwałych przygotowaniach odbyła się premjera, budząca niezwykłą ciekawość, w dniu 4 lipca 1826 r., prawie w miesiąc po śmierci Webera. Wzorem dla sceny warszawskiej były przedstawienia berlińskie, o czem przekonywały dekoracje podług rysunku Gropjusa (w duchu naturalistycznym) z teatru berlińskiego. Z obsady przytaczamy ważniejsze osoby: Agata — Aszpergerowa, Anusia—Kurpińska, Kasper—Romanowski, Maks—Polkowski, Pustelnik—Szczurowski. Jak przyjęto premjerę w Warszawie? Prasa, interesująca się już w dużym stopniu muzyką, poświęca muzyce i wystawie znaczną ilość artykułów pełnych pochwał (*Gazeta Warsz.* w Nr. 108 i 113, *Kurjer* w Nr. 158, *Gazeta Kor. Warszaw.* w Nr. 112, 120 i 121). Aczkolwiek recenzje idą torami sądów zagranicznych o muzyce Webera, nie od rzeczy będzie z tych pochwał zacytować kilka, bo przecie prasa urabiała pod tym względem opinję publiczną. Weber przez wszystkich prawie recenzentów przeciwstawiany bywa muzyce włoskiej (w Berlinie muzyce Spontiniego). Gazeta Warszawska składa pokłon muzyce Webera w słowach: „Weber równie u najuczeńszych mistrzów, jak i pospolitych słuchaczy, wzbudził wszędzie to przekonanie, że jego dzieło otwiera nową epokę w sztuce Mozarta i Rossiniego. Kompozycja Webera olbrzymia i silna, wielka i uroczysta, poważna, nowa i nieopisanej słodyczy wyobraża jakby jakową niespożytą Egipcjan świątynię, odziana w całą piękność gustu piękności i wdzięku nieba i genjuszu jego". *Kurjer* o charakterze muzyki kreśli zdanie: „Weber ustalił sławę swoją muzyką do tej opery; jest ona ściśle dramatyczna, ma wiele oryginalności, z pośrodku mocnej harmonji i częstych zmian akordów wydobywa się jednakże śpiew przyjemny. Treść, rzecz jasna, krytycy o skłonnościach do klasycyzmu potępili jako czczą i dziwaczną (*Gaz. Warsz.*), inni o zabarwieniu romantycznem starali się nadnaturalność akcji usprawiedliwić (*Gaz. Kor. Warsz.*).

Publiczność była zachwycona i rozentuzjazmowana operą. „Freischütz" staje się zaraz ulubioną operą, graną na powszechne życzenie; do końca r. 1826 było 19 przedstawień, a do r. 1859 według zestawienia Karasowskiego w „Rysie hist. opery pol." (Warsz. 1859)—111. Za wzorem zagranicy na cześć grających układano wiersze; np.

H. M e r z b a c h napisał wiersz do Kurpińskiej, grającej rolę Anusi (druk. po niemiecku w *Warschauer Abendblatt*, 13 lipca 1826 r., spolszczony przez M i n a s e w i c z a (Twory, Lipsk 1844 t. I. str. 89). Przedstawienia odbywały się także w *Teatrze Łazienkowskim* (pierwsze 9 lipca 1827 r.). O innym rodzaju entuzjazmu czytamy w *Kurjerze Warsz.* z 12 lipca 1829 r.: „Jeden z lubowników sceny, a przytem myśliwy, ubolewał, że w op. „Wolny strzelec", gdy Maks strzela do orła, zamiast tego prawdziwego ptaka spada utworzony z indyka z dorobionym dziobem i nogami. W zeszłym tygodniu w majątku upolował orła cztery łokcie szerokiego i przysłał Teatrowi Nar. i na najbliższem przedstawieniu ten ptak ukaże się publiczności". W r. 1832 powstała moda kapeluszy damskich *à la Freischütz* (ozdobionych jednem piórkiem); ma i kawiarnię Warszawa *„pod Freischützem"* na ul. Št. Jerskiej obok fabryki Evansa. Melodje Freischütza brzmią wszędzie; niema salonu, w którymby na fortepianie nie leżały wciąż wertowane melodje z „Freischütza". Marsz strzelców staje się z rozmaitemi tekstami polskiemi pieśnią narodową nietylko korpusów „wolnych strzelców" w powstaniu listopadowem; w jednym z rękopisów w Bibl. Jagiell. nosi nawet tytuł *Marszu powstania z 1830/31.* Z arcydziełem Webera zapoznaje się wkrótce prowincja; Lublin widzi je na scenie zimą 1826 r., Kalisz, Płock, Kraków w r. 1827.

Wrażenie, jakie wywołała u miłośników muzyka Wolnego strzelca, utorowało drogę na deski teatralne innej operze Webera, rozpowszechniło znajomość muzyki innych jego oper, na które do tej pory wielkiej uwagi nie zwracano. W r. 1827 dnia 17 marca wystawiono w Warszawie *„Precjozę"* która na ogół biorąc doznała mniej entuzjastycznego przyjęcia, jakkolwiek powszechnie się podobała, o czem przekonuje wielka liczba przedstawień. Obok sądu (w *Gaz. Pol.* w Nr. 87), że więcej się podobać może w czytaniu niż na scenie, nie brak w recenzjach znawców pochwał muzyki (tamże i w *Gaz. Warsz.* w Nr. 79). Przekład w miarach oryginału, zdaniem współczesnych mistrzowskiego, dokonał M i n a s o w i c z i wydał w Warszawie w r. 1827 (trzecie wyd. w Tworach, 1844) przypisując go w wierszu Wilhelmowi Eckowi (dokt. med. uniw. Berl.), rodem z Warszawy. Wystawiona ze znacznym nakładem na ubiory grana była na tle dekoracyj Głowackiego do końca r. 1827 — 17 razy; Precjozę odtwarzała Kurpińska, a Wiardę Żuczkowska ku ogólnemu zachwytowi; grano „Precjozę" także w *Łazienkach* (np. 1 lipca 1827 r.). Zapobiegliwie składy nut B r z e z i n y i K l u k o w s k i e g o anonsują w *Kurjerze Warsz.* już w marcu (17 i 18) całość muzyczną „Precjozy" i wyjątki; muzyka musiała się powszechnie podobać, skoro już 24 paźdz. zawiadamia B r z e z i n a w *Kurjerze* o drugiem wydaniu muzyki „Precjozy". Melodje niektóre stają się niezwykle popularne, w powstaniu listop. na nutę *„Sama jestem"* nucono pieśń *„O ty ziemio nieszczęśliwa..."*.

Skomponowanego dla teatru Coventgarden w Londynie *„Oberona"* (premjera 12 kw. 1826 r.) — wskutek niepowszednich kosztów wystawy w Dreźnie wystawa kosztowała 30.000 zł. pol. (Kurjer Warsz. 14 marca 1928) — jakoteż rozmaitego przyjęcia przez krytykę i publiczność nowego dzieła Webera — w Wiedniu grane w Hofoper 4 lutego 1829) — nie pokusiła się scena warszawska wystawić. Uwerturę znano; wykonana na koncercie Biankiego 4 kwietnia 1827 r., głębokością myśli i żywością fantazji zadowoliła miłośników muzyki romantycznej. Całego „Oberona", z podłożonym tekstem niemieckim, można było nabyć w wyciągu fortepianowym u Glücksberga już w styczniu 1827 r.; walca z Oberona opracował A. O r ł o w s k i.

O innych operach Webera, w tych pierwszych latach kultu muzyki romantycznej, głucho; nieznaczy to, by były zupełnie nieznane. Powszechne zajęcie się Weberem wciągnęło i je w orbitę zainteresowań muzycznych. W kulcie muzyki Webera odgrywa znamienitą rolę muzyczny kierownik opery warszawskiej. K u r p i ń s k i,

który zrazu tak zastrzegał się przeciw muzyce „północy"; widocznie został porwany w wir ogólnego uwielbienia dla muzyki Webera.

Dlatego też tak szeroko podmalowaliśmy tło, na które rzucimy wpływ muzyki Webera na twórczość Zygmunta Krasińskiego, ponieważ z jednej strony ten wpływ jest znaczny (i na innych współczesnych poetów), z drugiej strony rozwiąże nam doskonale szereg problemów twórczości Krasińskiego, które do tej pory były zagadką stojącą poza nawiasem zainteresowań krytycznych. Krasiński był naturą nawskroś muzykalną (por. mój art. w Kurj. Ilustr. Codz., 20 list. 1931 r. p. t. „Krasiński a muzyka kościelna"). O muzyce miał górne mniemanie, jak to widać z listu do Konst. Gaszyńskiego z 9 stycznia 1837 (wyd. Lwów 1882) ze słów: „Muzyka najwyższą jest mową ludzkości, łączącą nas z zaświeciem duchów, wyrażającą wszystkie uczucia, na które słów nie mamy, na które przyczyn wynaleźć nie możemy. Muzyka jest to wyjęcie z siebie tego, co najwięcej boskiego mamy i postawienie przed sobą". Na fortepianie Krasiński grał i to podobno dość dobrze; według listu Ant. Edw. Odyńca do Ign. Chodźki z Genewy z 12 sierpnia 1830 r., ulubioną nutą jego była *„Ostatnia myśl Webera"*, która stanowiła cały jego zapas muzyczny, a którą umiał oddać z uczuciem i dokładnie. O twórczych skłonnościach muzycznych, jak u Słowackiego czy Mickiewicza, nic nie wiemy u Krasińskiego; zmysł krytyczny w sprawach muzyki posiadał należycie rozwinięty, oparty o atmosferę czasu. Zainteresowanie muzyczne, które powszechnie szerokie kręgi zakreślało, udzieliło się i Krasińskiemu w znacznym stopniu. Do wszystkich wielkości muzycznych odnosił się z uwielbieniem (dość wymienić Rossiniego, Belliniego, Chopina, Meyerbeera i t. d.), dla wszystkich przejawów artystycznych rzetelnej muzyki miał pietyzm (n. p. rozkoszował się „Requiem" Mozarta). Uczęszczanie na przedstawienia operowe i koncerty ułatwiało mu poznanie arcydzieł, zrozumienia ich, a pogłębienia szukał w artykułach muzycznych. Do prawdziwego, prawie idalnego umiłowania muzyki przyczynił się walnie przyjaciel Danielewicz (także i Reve), który pełen zapału dla muzyki (jeśli mu się coś podobało, potrafił niezmużenie grać całą noc) umiał przelać iskierki entuzjazmu w uczuciowego słuchacza. Nie można pominąć roli, jaką odegrały w potęgowaniu umuzykalnienia Krasińskiego kobiety (dość wymienić Delfinę Potocką, Amelję Bronikowską; por. Hoesicka „Miłość w życiu Krasińskiego", Kraków 1909), podobnie jak w zamiłowaniach muzycznych Mickiewicza (Maryla, Kowalska, Wołkońska i inne).

Kult Webera, twórcy pierwszej romantycznej opery, wyniósł Krasiński z czasów warszawskich, z tej atmosfery, w której muzyka Webera zaczynała robić pierwsze wyłomy w nawyknieniach publiczności do włoskiej opery, by niebawem stać się przez długi czas jedyną emocją muzykalnych sfer stolicy. Na przedstawieniu *„Freischütza"* (jednem z pierwszych) musiał młody Zygmunt być w *Teatrze Nar.*, kiedy z takim entuzjazmem kreśli ojcu swoje wrażenia (por. Kallenbacha „Zygmunt Krasiński, Lwów 1904 t. I str. 50). „Muzyka mówią nie tak piękna, jak w sztuce *Sroka złodziej*, ale zato opera więcej do dramy podobna, ma dużo akcji, ustawicznie pioruny grzmią, ustawicznie na scenie strzelają, djabłów wywołują, którzy w ognistych przychodzą postaciach, osobliwie drugi akt, gdzie strzelec w nocy w lesie leje kule zaczarowane, jest pełny duchów, strachów, niedopyrzów, gnomów i t. p. bardzo w gruncie romantycznym, co p. Koźmian mówi, że to reduty średnich wieków, jednak *Freischütz* bardzo zabawny". Młody widz na własną, odrębną, głębszą ocenę oczywiście zdobyć się nie mógł; jako dziecko środowiska powtarza opinje i patrzy pod kątem widzenia współczesnej krytyki, coby dowodziło, że czytał recenzje w prasie i z nich jakoteż z powszechnej opinji czerpie sądy o muzyce Webera. Skoro „Wolny strzelec" był dlań zabawny, niewątpliwie częściej zaglądał na niego do Teatru Nar. czy Łazienek.

I oto treść, połączona organicznie z muzyką w całość nierozerwalnie zespoloną, zapładnia młodzieńczą fantazję Krasińskiego, zrazu w ramach wrażeń krytyki przesłanej ojcu.

Muzyka wogóle działała na Krasińskiego twórczo; oto, co mówi o Herburcie (Herburt, Wyd. Jub. Pism, Warsz. 1912 t. IV str. 183); „Dla Hurburta muzyka nieraz była aniołem, bo z jej dopiero tonów mglistych umiał wydobywać jasne słowa i rytmy, a bez niej nie pojmował natchnienia", z całą słusznością można odnieść do Zygmunta. Słyszana *„Ostatnia myśl Webera"* w fantazji Krasińskiego uplastycznia się, przybiera kształty (Coresp. de S. Krasiński et A. Reeve, Paryż 1902, t. I 328 (70)). We *„Fragmencie dziennika"* obraz zjawiającej się kochanki poecie w miarę przyciszania muzyki zaciera się (t. VIII str. 37), by przy zwroście siły muzyki, znowu przybrać wyraźniejszą postać. Dlaczego tak działała muzyka na Krasińskiego uczuciową naturę? rzuci zapewne światło własne wyznanie poety w liście z 19 grudnia 1839 r. do Delfiny Potockiej: „Dysonanse, harmonje muzyki, dlatego tak ogromnie działają na głąb uczucia naszego że są formą przelotną prawdy, wiecznie się dziejącej na świecie". Inaczej muzyka wpływała na fantazję Słowackiego; gra na fortepianie, nierzadko objawiająca się w improwizacji, była czynnikiem opóźniającym ekspresję twórczą Słowackiego. O czem nadmienia w liście we Florencji z 21 sierp. 1838 r.: „Co dziwnego spostrzegam, oto, że od czasu, jak nie mam fortepianu, imaginacja moja więcej buja i więcej tworzy. Czy pewna część tej władzy musiała się wylewać przez końce palców?". W rezultacie Słowacki poświęcił muzykę dla poezji. Krasiński natomiast równie jak Mickiewicz, tworzył w nierozerwalnej łączności z muzyką.

Na głębsze wprost idealne, symboliczne odczucie muzyki „Freischütza", złożyła się umiejętna gra Danielewicza odtwarzająca ze zrozumieniam i prawdą „Freischütza", niepozbawiona oryginalności indywidualność poety, korespondencja z Reeve'm i oczywiście, lubo bezpośrednich wzmianek o tem nie mamy, artykuły dzienników, może i zagranicznych, połączone z wglądem w niejedno dokładniejsze studjum muzyki Webera. Że Danielewiczowi poeta niezwykle dużo ma do zawdzięczenia w interpretacji i zrozumieniu „Freischütza", sam o tem otwarcie wyznaje w liście do Reeve'a z 9 kwietnia 1833 r., donosząc że odkąd Danielewicz gra mu „Freischütza", zrozumiał ogólnoludzką walkę złego i dobrego jak Dante i Goethe, walkę którą ma opracować w poemacie przy najbliższej sposobności. Wspomniany list jest podstawowym dowodem na ustosunkowanie się poety do pierwszej romantycznej opery. Przytaczamy go w całości, bo jest jednem z najwspanialszych odczuć muzyki „Freischütza", godnem stanąć obok entuzjazmu Ryszarda Wagnera. Poeta pisze tak (podaję tłumaczenie przygodne): „Ta muzyka nie ma równej sobie. Nie jest ona wytworem cywilizacji dojrzałej ani przesyconej. Przeciwnie, to średniowiecze, bo w jej przerażających akordach jest coś z skandynawskich sag, jakieś niewyraźne wspomnienie walk bogów z olbrzymami rozpływa się w duszy. To Ajschylos, to Szekspir, to Nibelungi. Niekiedy przebija się głos nieszczęśliwej Małgorzaty, anioła przybyłego na ziemię i wyciągającego ramiona ku niebu, a z oddali odpowiadają mu kolejno boskie głosy, przepadające niebawem w rytmie nadchodzącej burzy. A potem rozpacz ogarnia serca, las jęczy a stary dąb łamie się pod uderzeniem gromu, tylko piekło jest na tym świecie, demony wyją i same nie wiedzą czego chcą. Wszystko jest im obojętne, byleby miały moc i ciemności. Lecz anioł nie będzie zwyciężony, chociaż przechylił swą miłą głowę na piersi, i to tylko na chwilę aż w jego milczeniu, w jego zakłopotaniu zrodzi się obietnica szczęścia i wyrwie mu się westchnienie; to westchnienie chociaż słabe i niepewne, które można usłyszeć wśród burzy, odczujesz; I szatan nie zwyciężył. Każ sobie tę muzykę grać a będziesz poetą nad poetami". Zasadniczo poeta podaje całę treść muzyczną

„Freischütza“; jeśli chodzi o szczegóły, to wyczuwamy tu muzykę niewątpliwie piekielną, np. arje Kaspra, muzykę Wilczego jaru, zakończenia. Skojarzenie Małgorzaty z „Fausta“ Goethego wiąże się ściśle z kryterjum Krasińskiego, że w muzyce „Freischütz“ Webera jest tem samem co w poezji niemieckiej „Faust“ Goethego (List do Reeve'a z 4 kwietnia 1833). Wobec tego konsekwentnie będzie się poeta wyrażał o muzyce mistrzowskiej, nieśmiertelnej Webera. Przy każdej nadarzonej sposobności rozkoszował się „Freischützem“. Ścisłej ewidencji słyszanej muzyki „Freischütza“ przez poetę nie da się przeprowadzić, boć przecie w każdym salonie modne arje „Freischütza“ leżały na fortepianie i często były śpiewane; wspomnimy na podstawie korespodencyj o rozkoszowaniu się przez poetę *Chórem strzelców* z „Freischütza“, odśpiewanym przez ślepców w *Interlaken* (Szwajcarja). Ten entuzjazm do muzyki „Freischütza“ musiał się odbić niejednokrotnem echem w twórczości poety.

Poszukujmy tedy złotej przędzy, snującej się poprzez twory Krasińskiego, łączącej dzieła genjusza poety z pierwszą romantyczną operą; czasem spostrzeżemy ten związek wyraźnie, a czasem będzie on ledwie dostrzegalny, niby pieśni Wodana — by użyć słów Słowackiego — których „nikt wyraźnych nie dosłyszy, tylko sny jakieś“.

Chwilowo wpływ ten ograniczy się do predylekcji Krasińskiego do opierania akcji niektórych utworów o czasy wojny trzydziestoletniej, do malowania scen z życia myśliwskiego, do wprowadzania w akcję szatana, do szafowania przekleństwami piekielnemi, do analogicznego łączenia i zestawiania osób w utworach, jak w operze. Niektóre z wyłuszczonych rzeczy są ulubionemi motywami romantyczności, dlatego z wszelką ostrożnością zwrócimy uwagę na analogje główniejsze, chociaż po prawdzie romantyzm Krasińskiego tworzył się i kształtował głównie na „Freischützu“. Między oddziaływaniem muzyki i libretta operowego ścisłych granic się wykreślić nie da, zwłaszcza w dramacie muzycznym dwa te czynniki oddziaływują wspólnie jako jedność, chociaż składająca się z rozmaicie działających zespołów wrażeń; przyłącza się jeszcze trzeci efekt, dekoracyjny, efekt wystawy, wiążący wrażenia wzrokowe ze słuchowemi ściśle.

Wpływ „Freischütza“ po raz pierwszy objawia się w drukowanej w r. 1828 powieści oryginalnej z wojny trzydziestoletniej p. t. *Grób rodziny Reichstalów*. Zaraz na początku opowiadania Walter żołnierz posłany z polecenia Wallensteina do córki astrologa Reichstala żali się tak towarzyszowi Maksowi (I, 162): „Do miljon szatanów muszę lecieć teraz, kiedy się ściemnia i deszcz padać zaczyna, do tego djabła czyli uczonego astrologa. Niech go czarny myśliwiec lub upiór porwie“. Ukazanie się w całej potędze szatana Alanowi, bratu Minny (str. 196) wzoruje autor na ukazywaniu się szatanów we „Freischützu“ na scenie warszawskiej, o którem w liście do ojca z recenzją „Freischütza“ napomykał: „Płomienie wieńczyły skronie dumnego anioła. Twarz była anielska, ale w oczach odbijało się całe piekło... Stanął więc szatan przed oczyma Alana; kapitan nie przeraził się widokiem, bo dla zbolałego serca niema bojaźni na świecie, ofiarował mu pan nieszczęścia wykonanie zamiarów, obiecał nieszczęśliwy zgon wroga. Przystał wtenczas na oddanie duszy w ręce jego i na własną śmierć, mającą zaraz nastąpić po śmierci Wallensteina. Ledwie skończył przysięgę, ścisnął go za rękę anioł ciemności: „Moim jesteś już teraz“, rzekł grobowym głosem, rozśmiał się szyderskim śmiechem i zniknął. Zachowanie się szatana żywo przypomina zachowanie się pośrednika szatana Kaspra z „Freischütza“, mamy tu to samo atakowanie ofiary w czasie wnętrznej udręki, te same obietnice powodzenia w życiu za cenę duszy i wreszcie to szyderstwo, ten tryumf piekła (arja Kaspra № 5); moglibyśmy tu zestawić zachowanie się Samiela w akcie I sc. 5 i 6, ujęcie za rękę ofiary w akcie II sc. 8 i t. d. W całej powieści roi się od przekleństw miotanych imieniem szatana. Może korona z srebrnych liści,

którą Alan widzi na czole martwej Minny (str. 97), bierze początek z pierwszego emocjonalnego wrażenia teatralnego „Freischütza“ aktu III sc. 8, kiedy drużki gotujące Agatę do ślubu wyjmują srebrny wieniec z pudełka, oznakę śmierci. *W śnie Elżbiety Pileckiej* (druk. 1829 r.) zdaje się bohaterce, że ją kochanek zawiódł w dziką odludną okolicę, jakby w Wilczy jar „Freischütza“ (finał II aktu) w której (str, 244) „złowieszcze ptaki krążyły nad jej głową i przeraźliwe ich krzyki mieszały się do dźwięku trąb i rogów zdaleka się odzywających“. Tworzony w atmosferze zachwytów nad „Freischützem“ i wydany w r. 1829 „*Władysław Herman i dwór jego*“ wchłonął już daleko więcej pierwiastków muzyki Webera; tu poraz pierwszy zarysowuje się w formie wyraźnej problem walki dobrego i złego, zilustrowany muzyką Freischütza, problem, który przez całe życie będzie wcielał się w rozmaite twory Krasińskiego. Uderza nas tutaj analogiczne zestawienie osób, jak we „Freischützu“: *Zbigniew—Mestwin*, odpowiednik *Maksa* i *Kaspra—Hanna* i *Katarzyna*, odpowiednik *Agaty* i *Anusi*. Biskup Stefan w rozmowie z królem (w rozdz. IX t. II str. 137) charakteryzuje Zbigniewa jako naturę chwiejną, ulegającą wpływowi do rodziców, a o Mestwinie wyraża się, że jest szatanem nieopuszczającym Zbigniewa, odwodzi jego kroki od cnoty i sławy, by je skierować do zbrodni. Tak i autor pojmował Mestwina, jeśli dodamy chwilę śmierci Mestwina (roz. XXXII str. 384). Myśli poety kojarzą się z „Freischützem“; nieubłagany w zemście Zbigniew po obserwowaniu spotkania Hanny z Mieczysławem godzi się na proponowaną przez Mestwina śmierć winowajców i tak dodaje (str. 306): „Gromadźcie się duchy zbrodni, uwieńczcie moje i mojego powiernika skronie i t. d.“; jest to echo słów Kaspra z arji aktu I sc. 7: „wy go duchy ciemności uwieńczcie dokoła, niechaj dźwiga wasze pęta, tryumf, już pomsta zaczęta“. Więc w *Zbigniewie* i *Mestwinie* koncentruje się zasadniczy problem walki dobrego i złego z „Freischütza“. Zbigniew, popychany przez szatana od zbrodni do zbrodni, służy piekłu; ale w tej walce ostatecznie zwycięża dobro, Zbigniew z win się oczyszcza; rozwiązanie także w duchu „Freischütza“. *Hanna* i *Katarzyna*—to *Agata* i *Anusia* z „Freischütza“. Hanna, ostrzegająca Zbigniewa przed zgubnym wpływem Mestwina na niego, niczego nie może dokonać, podobnie jak Agata, przeciw piekłu, które opanowało Maksa. Mamy w *Hermanie* i obrazek żywcem jakby przejęty z przedstawienia „Freischütza“; Hanna, przyczyna bratobójczej walki, pędzi dni w smutku, w którym Katarzyna starała się ją wszelkiemi sposobami pocieszać i oddalać od jej umysłu ciemne obrazy (str. 246), „nieraz słodkim głosem dumki jej śpiewała, nieraz skracała długie wieczory opowiadaniami powieści i dawnych podań... wybierała wesołe zdarzenia“. Optymizm Anusi, kojąco wpływający na Agatę, wyładowywał się w podobny zupełnie sposób w akcie III sc. 6. W „*Zamku Wilczki*“ (druk. 1830) wprowadza poeta postać wojownika z wojny trzydziestoletniej *Halberta von Ellennaberg*, chociaż potrącenia o wojnę trzydziestoletnią niema w art. Milewskiego p. t. *Trębowla i jej okolice* (Wanda 1825, str. 199—200), który natchnął poetę do „Zamku“. Głębsze ujęcie problemu muzycznego „Freischütza“ powtórzy poeta w „*Albumie Amelji Załuskiej*“ (stworzonym w r. 1832), wielbicielki muzyki Webera; problem złego i dobrego zarysowuje się tutaj w formie niedoskonałej i w przebiegu szczegółowym walki i w rozwiązaniu na tle z wszelką pewnością muzyki „Freischütza“, bo jeśli poeta mówi (I str. 434), że słyszy piosnki z jakowejś opery, wyczuwamy, że myśli o tych najbardziej się nadających jako akompanjament do treści w akordach Freischütza, z któremi połączyła zaraz treść i Załuska. Stary wróg ludzkości wybiera się do lotu w noc ciemną, bez księżyca, obwieszoną chmurami (nastrój i scenerja Freischütza). Dwie postacie zbliżają się do krat cmentarza, tam zaś, gdzie dwóch jest na ziemi, to niechybnie jedna dla szatana ofiara. Zrozpaczony poeta modli się do ducha złego lub anioła, by wieniec spleciony z szczęścia zbyt często w życiu zrywanego włożył

na skronie niewiasty stojącej obok. Szatan przysłuchujący się z rozkoszą (bo jemu wszystko jedno, czy on czy ona, byleby była ofiara, męki jakoweś, a potem śmierć i zguba, bo to są pieśni jego poematu wiecznego), podnosi się z obłoku i wita ofiarę słowami: „Synu mój, witam ciebie". Nie zatryumfowało zło, jak to widać z zakończenia.

Nie uważał Krasiński dotychczasowych wysiłków swoich przedstawienia walki dobrego i złego za doskonały wyraz, kiedy w liście z 4 kw. 1833 r. głosi Reeve'mu radosną wieść, że pod wpływem potężnej muzyki „Freischütza" zrozumiał dopiero teraz walkę dobrego i złego, że tej walki dziś jeszcze wyrazić nie umie, ale ma ją zamiar w poemacie w nowej formie uwiecznić, o ile nie padnie przed czasem. Nie długo poeta szukał środków ekspresji, może już pod wpływem muzyki uplastycznionego pomysłu, bo w krótkim zapewne czasie potem poczyna tworzyć nowe dzieło pod znakiem walki duchów dobrych i złych, „*Nieboską komedję*". Kleiner w doskonałem studjum p. t. *Zygmunt Krasiński* (Kraków 1912), przedstawiającem dzieje myśli poety, pominął kwestję, o ile „Freischütz" wpłynął na koncepcję „Nieboskiej"; do dziś dnia to ustosunkowanie się poety do wzoru w krytyce nie znalazło odpowiedniej wzmianki; a sprawa ta nader ciekawa, rzucająca nowe światło na układ i wykonanie niektórych części „Nieboskiej". By problem ten pierwszy raz należycie oświetlić, sięgnijmy do współczesnych artykułów, jak one kwestję walki dobrego i złego we „Freischützu" rozumiały, bo przecież Krasiński te artykuły niewątpliwie wertował, bo przecież cenne objaśnienia Danielewicza temi samemi szlakami biegły. Jakkolwiek walka tą trwa przez cały ciąg opery i muzyka oddzielne momenty tej walki ilustruje, jednak jako całość koncentruje się ona w całej pełni w uwerturze, złożonej z głównych motywów całej opery. Ponieważ zwięzłe połączenie tych motywów, a tem samem wyłuszczenie w uwerturze całej treści opery, uważane było powszechnie za arcydzieło, nic dziwnego, że uwerturę zwano małym dramatem muzycznym (*Gaz. Warsz.*) albo prologiem całej opery (Gaz. Warsz.). W „*Gazecie Warszawskiej*" znajdujemy szczegółową analizę tej uwertury, dla nas niezwykle ciekawą dla odczuwania jej przez współczesnych. Oto ją przytaczamy: „Kwartet wyborny na waltorniach, sprawiający efekt, otwiera tę uwerturę. Śpiew ten łagodny i melodyjny przypomina *Strzelca* i maluje spokojność jego duszy przed pokusami złego ducha. Postać muzyki się zmienia, głuche szemranie skrzypców, uderzenia nieregularne w kotły i patetyczny śpiew wiolonczeli przebijający się wśród tego piekielnego koncertu, odznaczają *Czarnego strzelca Samiela* i jego zdradzieckiego wspólnika. Niewinny strzelec opiera się, ale zło już się stało, niespokojność panuje w jego duszy, a takt uwertury staje się szybki i gwałtowny. Czułe błaganie Agaty, rozpacz jej kochanka, straszne tajemnice duchów, wszystko to jest wybornie oddane przez kompozytora bez znakomitej pomocy głosów. Pośród nieładu połączonego z melodjami w drugiej części tej symfonji, po huku wszystkich głośnych instrumentów rozsądnie połączonych, niewinny śpiew oboi sprowadza na nowo spokojność dla pocieszenia nas na chwilę, maluje radość i szczęście. Lecz to szczęście nie jest jeszcze doskonałe, straszne trudności mieszają jego słodycz. Oto trombon jednoczy się z obojem i zacienia jedną stronę obrazu, uderzenia w kotły i ich orszak harmonijny nowe czynią wrażenie, przez które chce kompozytor odmalować przybycie *Samiela* lub wpływ jego mocy i nowy atak ciemności. Lecz ten jest bezskuteczny, smutne szemranie skrzypców i basów ginie powoli, ostatnia nuta najmocniejsza, jaką orkiestra oddać może, uderza ucho po długiem milczeniu i ostrzega nas, że się wszystko skończyło i że piekło łup swój porzuca. Dwa huczne odgłosy orkiestry odznaczają zwycięstwo mocy dobrej nad złą, bo we wszystkich czarodziejstwach te dwie siły się okazują, a główne motivum, które dotąd wyrażało tylko czułość i nadzieję, zamie-

nia się w śpiew tryumfalny. Wrażenie uwertury jest zwycięskie". Ten mały dramat muzyczny, uzupełniony motywami czerpanemi z niektórych części opery, przy słuchaniu którego widział może nieraz w fantazji niektóre postacie Nieboskiej, wyczarował poeta w słowach, dał nam jakby nowe libretto, genjuszem twórczym górujące nad treścią „Freischütza": pierwszą część „*Nieboskieij*". Pierwsze słowa w „Nieboskiej", jakie padają z ust *Anioła*: „Pokój ludziom dobrej woli" pobrzmiewają jakby łagodnym i melodyjnym śpiewem waltorni wstępu uwertury. Ale oczywiście złe duchy zamącą pokój, nie dadzą się ustalić dobrej woli, muszą się zetrzeć w walce z dobrymi. Następuje charakterystyka dwóch obozów walczących w postaci widzialnej: *Męża* i *Złego ducha* (analogicznie w uwerturze: Samiela i Kaspra). Może trójczłonowość pokusy w „Nieboskiej" ma pewną analogję w troistości motywów muzycznych; pokusy działają na uczucie Męża, podobnie jak muzyka „Freischütza" działała u Krasińskiego na uczucie. Podnoszą krytycy muzyki „Freischütza" mistrzowską charakterystykę osób tonami, zawartą nieraz w jednym rzucie, w jednym charakterystycznym motywie (np. Maksa, Agaty, Anusi); czyż w Nieboskiej nie mamy właśnie takiej szkicowości, treściwości w charakterystykach? Poeta uzupełnia uwerturę motywami tercetu (№ 2). Maksa charakteryzuje kompozytor jako naturę pozbawioną męskiej stałości, działającą pod wpływem chwilowych impulsów. Mąż niewątpliwie coś z tej charakterystyki przejął, choćby wspomnieć to jego działanie zdradzające nerwowość. Po charakterystyce środowiska i stron walczących obserwujemy pierwszy atak piekła. Maks miotany sprzecznemi uczuciami albo ulega mocy piekielnej, która umiejętnie chce jego ambicje, albo namowie Kunona. Mąż walczy między Żoną a Dziewicą, która porusza w nim ambicje, wspominając o zdradzie. Przeciwwagę pesymizmu Maksa tworzy optymizm tłumu, w „Nieboskiej" początkowo optymizm *Żony*. Mąż po krótkiej niespodziewanej walce ulega pokusie i przysięga *Dziewicy* pójść za nią, kiedy tylko ona zechce; Maks związany zostaje trwale z złym duchem strzałem kulą zaczarowaną i zabiciem orła. Po scenie pierwszej pokusy w napięciu dramatycznym „*Nieboskiej*" i „*Freischütza*" następuje chwilowy odpoczynek (początek sceny w Salonie z rozmową o przygotowaniach do chrztu i Walc № 3). Arja Maksa № 3 maluje jego „zakłócone uczucia... dręczony niewidzialną napaścią Czarnego strzelca nie wie, co się z nim dzieje... Gdy zły duch niknie, zmienia się muzyka i zdaje się jakoby promienie niebios wlewały balsam pociechy w serce strapionego. Lecz chciwa zdobyczy larwa powraca i podwaja owe piekielne usiłowania". Rozpoczyna Maks słowami cierpienia: „Nie! dłużej mąk nie będę znosił i t. d". Mąż ból swój zamyka w słowach: „Burza się gotuje — rychłoż tam ozwie się piorun, a tu pęknie serce moje?... Nadeszła godzina — nic jej nie odwlecze", które są jakby krzykiem ludzkiego zbolałego serca, podobnym krzykowi rozpaczy Maksa w uwerturze. Myśl o dawnem szczęściu wlewa w duszę Maksa pewną słodycz ukojenia; i Mąż wspomina niedawno minione szczeście, może nie zupełnie całkowite, ale ta myśl przeradza się u niego w bodziec rzucenia się w objęcia pokusy. Myśl o dziecku niweczy chwilowo impet pokusy, jak Maksa myśl o Agacie. Ale w tem grzmot słychać (w scenie w Salonie), zaraz potem rozbrzmiewa muzyka, akord po akordzie, coraz dziksza, urywa się, zjawia się Zły duch; podobne akcesorja towarzyszą zjawiającemu się kilkakrotnie Samielowi. Ta muzyka, coraz dziksza, echo muzyki piekielnej Webera, byłaby jednym rysem pierwiastku piekielnego, który tylokrotnie dochodzi do głosu we „Freischützu", a w „Nieboskiej" w brutalności swej do minimum zostaje przytłumiony. Scena chrztu wprowadza w akcję pewien spokój, połączony z wiarą Żony, że Mąż jej przebaczy i wróci. Spokój to przed ostateczną burzą, atakiem finalnym Złego ducha, który okazuje się bezskuteczny; scenerja tego ataku łączy naszą myśl ze sceną w Wilczym jarze. Dziewica zrzuca maskę, ukazuje się

jako złuda piekła; Mąż rozczarowany wraca do żony. Wprawdzie mówi: „Boże, wróg Twój zwycięża“, ale chór Dobrych duchów śpiewa hymn zwycięstwa. Na taki sam pozór zwycięstwa złego natrafiamy w muzycznym układzie uwertury: tak interpretował Krasiński w liście cytowanym z 9 kw. r. 1833 zakończenie „Freischützа“. Dramat części pierwszej byłby pomyślnie zakończony jak we „Freischützu“, ale błędy Męża powodują katastrofę, obłąkanie żony. W opowiadaniu *Augusta Apela* kończy się „Freischütz“ tragicznie. Para kochanków ginie; takie rozwiązanie, tryumf szatana, nie podobało się Weberowi i dlatego uległo zmianie w operze. Maks ponosi także karę; zaczarowana kula godzi w Kaspra nie w Agatę, która tylko mdleje, a książę wyznacza Maksowi ekspiację za to, że był w służbie złego ducha. Po tak strasznej walce dwóch potęg pozostać muszą ślady w życiu ludzkiem.

Zapytajmy się w konkluzji: *co „Nieboska“ zawdzięcza „Freischützowi“*? Część pierwsza, rozprowadzająca walkę dobrego i złego, pozostaje w ścisłym związku z „Freischützem“. Ogólny motyw, przez inwencję poety nowem ożywiony życiem, pozostał niezmieniony. Do zwycięstwa dobra nad złem doszedł już poeta w swoich poprzednich kreacjach (Wład. Herman, Album Załuskiej), szczegóły tej bolesnej, rozpacznej walki, jak i zakończenie lekko naszkicowanego tryumfu dobra, zaczerpnął poeta z „Freischütza“. Uwertura, wzbogacona motywami dramatu, jest tą kanwą, na której duch poety haftuje cudowny epos gigantycznej walki dwóch potęg; niejednej złotej nitki przędzy dostarczyła muzyka Webera. Układ pierwszej części „Nieboskiej“, szczegóły tej walki, odpowiadają prawie że ściśle kompozycji Webera, odmalowanie charakterów, scenerja niejednego epizodu, oparcie o muzykę niejednej sceny i cały szereg motywów, które mniej lub więcej podpadają pod oczy — to emanacja muzyki „Freischütza“. Kompozycja Webera jedynemu Krasińskiemu dostarczyła niezwykłej podniety twórczej, której rezultatem jest niezwykłe dzieło. Im więcej studjujemy muzykę „Freischütza“, im więcej intencje kompozytora rozumiemy, tem więcej analogij znajdujemy w „Nieboskiej“.

Ze słów listu poety do *Reeve'a* można się raczej domyślać, że poeta całe dzieło poświęci tej walce złego i dobrego; czyżby już myślał o „Irydjonie“? Zdaje się, że nie; raczej można wysnuć wniosek, że cała „Nieboska“ koncentruje się koło walki dobrego i złego, że pierwsza część to tylko jeden epizod tej walki i to szczegółowo oddany. Taki wniosek usprawiedliwiałby pewne dane w dramacie. Ze sceny powrotu Męża możemy wywnioskować, że szatan nie da mu spokoju, że przypuści nowy szturm; oto w drugiej części w scenie w Wąwozie między górami (scenerja przypomina scenę w Wilczym jarze „Freischütza“) Mąż ulega nowej pokusie szatana, z którym zawiera rodzaj paktu; zły duch obiecuje, że wrogi jego pójdą w pył, Mąż nie wdając się w kontrolę myślową, idzie w wir walki społecznej. Występujący Mefisto i zjawiający się Orzeł żywo przypominają Samiela i Kaspra w I akcie 6 sc. Więc ta walka społeczna jest znowu potraktowana przez poetę jako walka złego i dobrego, z zakończeniem pomyślnem, lekko zaznaczonem na wzór „Freischütza“ zwycięstwem najwyższego dobra, upostaciowanego w Chrystusie, którego widoku Pankracy (ucieleśnione zło) nie wytrzymuje i pada. Zapowiedziana przez Aligiera walka dobrego i złego, którą Młodzieniec w „Nieboskiej Komedji“ części I ma stoczyć, i przygotowanie we śnie do niej, potwierdziłoby nasze wywody. „Nieboska“ nie wyczerpała motywu walki dobrego i złego całkowicie w twórczości Krasińskiego. *„Irydjon“* w innej formie, zdobnej przepychem fantazji poety, roztacza przed oczyma naszemi barwny obraz walki. Całe dzieło służy zmaganiom się dwóch potęg, doskonalszym, opartym na celach nie jednego człowieka. W zasadzie takie same zmagania, w motywach niektórych zgodne i pod wyraźnym wpływem „Freischütza“. Zjawianie się djabła *Massynissy* wzorowane jest na ukazywaniu się *Samiela*. Kiedy *Iry-*

djon odsyła *Elsinoę* Heliogabalowi, zatamuje się nieco w mocy swojej i wzywa *Masynissę*, który niezwłocznie z za filaru zjawia się i podtrzymuje moc wytrwania Irydjona. To samo żywo nam stawia przed oczyma zakończenie drugiego aktu „Freischütza", kiedy *Maks* przerażony zjawami towarzyszącemi laniu zaczarowanych kul, wzywa na pomoc *Samiela*, zaraz się ukazującego. Samiel zjawia się kilkakrotnie nieznacznie np. w akcie I sc. 4 i 5, spełnia często rolę obserwatora, by ofiara się z szpon szatańskich nie wymknęła; wśród huków podziemnych z rozpadliny skalnej wynurza się w akcie II sc. 4. Tak samo ukazuje się Masynissa; dość wskazać na scenę, kiedy Irydjon wstępuje na stos; powstaje obok stosu i później zapada się z Irydjonem. We „*Wstępie*" wróży *Grimhilda*, a w głosie jej są dźwięki, zarwane z mowy bohaterów, co wstąpili na chmury i teraz wśród burzy przelatując wołają swoje dzieci: „Poco biegniecie dniem i nocą bracia moi? Syny ludu mego, kto was pędzi z tyłu?..." Przeniesienie częściowej akcji Wstępu na Chersonez Cymbrów wskazywałoby na skojarzenie powstałe pod wpływem muzyki „Freischütza", którą poeta równał z sagami skandynawskiemi. Przytoczony wyżej obrazek ze Wstępu jest odgłosem z „Freischütza" przeciągającego w sc. 7 aktu II, oddziału dzikich strzelców; dodajmy, że Samiela identyfikowano z Odynem albo Wodanem, który z orszakiem myśliwych wśród śpiewów pod postacią czarnej chmury przeciągał przez powietrze. W końcowej scenie części IV Irydjona „na szczycie góry" wyrzuca bohater Masynissie niedotrzymanie obietnicy zniszczenia Romy; Masynissa nowy pakt z nim zawiera, na mocy którego Irydjon po wiekach budzi się, by deptać ruiny i popioły Rzymu. Irydjon wsparty na ramieniu Masynissy, składa uroczystą przysięgę, podczas składania której słyszy jęk rozpaczy, przelatujący nad jego głową, burzę zrywającą się nad morzem, głos jakiś wołający, ostrzegający, widzi skałę porysowaną w krzyże i czarne krople na nich. Podobnie *Maks* w sc. 7 aktu II, w chwili istotnego zaprzedawania się djabłu widzi postać matki, Agaty w obłędzie chcącej rzucić się do rzeki. Zakończenie Irydjona wykazuje wspólne cechy z finałem Freischütza. Po walce złego i dobrego ducha o duszę Irydjona, zwycięża dobry (Kornelja modliła się za niego, jak może i Agata za Maksa), a jako winowajca idzie na ekspjację do krainy mogił i krzyżów na wtórną próbę, by stać się wolnym synem niebios; Maks z rozkazu księcia za wstawieniem się Pustelnika musi przebyć rok próby, po którym dostanie Agatę za żonę.

Inne opery Webera większych śladów *nie* wycisnęły na twórczości poety; niewątpliwie znał je Krasiński. „*Oberona*" śladów możnaby na upartego dopatrzeć się w „*Grobie rodziny Reichstalów*", w kolorycie wschodnim, w *Fatymie*, która pragnie (str. 179) widzieć tylko jasne słońce południowe, rozkoszne łąki i doliny okolic Mekki; w „Oberonie" występuje też *Fatima*, powiernica Recji, która w pięknej arji opiewa powab Arabji (№ 15). W wierszu „*Tęsknota*" (VI, 39) dosłyszećby można ciche echa arji z „*Precjozy*": „Sama jestem" (№ 6), a w „*Nieboskiej Komedji*" część I, w weneckich podzieniach wróżba cyganki przywiodłaby na myśl wróżbę *Precjozy* (akt I sc. 5). Pewne aluzje do „*Euryanty*" można znaleźć we „*Władysławie Hermanie*"; *Katarzyna*, stająca się przyczyną zguby *Hanny* odpowiadałaby *Eglantynie*, towarzyszce *Euryanty*; wiersz „*Kampanja Rzymska*" (V) str. 226) potrącałby o nastrój romancy *Adolara* (№ 2).

W czasach Krasińskiego krążył pod nazwiskiem Webera sentymentalny, melancholijny walc p. t. „*Ostatnia myśl*", który zyskał jako rzekomy utwór W e b e r a ogromną popularność; podstawiano pod niego coraz to nowe słowa i śpiewano go wszędzie. Walc ten nie był utworem Webera, lecz K. G. R e i s s i g e r a (1798 — 1859, kapelmistrza w Dreźnie, autora opery „Dido"), do czego Reissiger przyznaje się w „*Lpz. Alg. Mus. Ztg.*" *XXXI*, str. 488; skomponował go w r. *1822* jako № 5 *Danses brillantes pour le pianoforte;* na prośbę Webera, któremu sam autor odegrał walca,

przepisał go Reissiger i podarował Weberowi; znaleziony w papierach po śmierci Webera, został wydany jako utwór Webera. Krasiński nie wiedział o tem, że to jest utwór pseudoweberowski. Należał walc ten do utworów ulubionych i grywanych przez Krasińskiego, i stanowił cały repertuar muzyczny Zygmunta. *Hoesick* (w cyt. dziele na str. 11) podaje że był on owocem tych lubych chwil, kiedy to 16-letni Zygmunt opętany czarem swej uroczej kuzynki (Amelji Załuskiej) nietylko przysłuchiwał się jej grze, albo nadto pod jej kierunkiem uczył się grać na klawikordzie. Rozmiłował się w tym walcu także przyjaciel Krasińskiego, R e é v e; w korespondencji nieraz przyjaciele o niego potrącają i poświęcają mu pełne entuzjazmu słowa. „*Ostatnia myśl*", zdaniem Krasińskiego, to ostatnie westchnienie duszy silnej i ponurej (list z 11 grudnia 1831); grana „Ostatnia myśl" w fantazji Zygmunta uplastycznia się, nabiera kształtów i życia. Dla Réeve'a walc ten to rozkosz (list z 4 grudnia 1831). Dzieli się Réeve z wrażeniami złączonemi z tym walcem w liście z 29 list. 1831 r. w następujących słowach: „W środowisku kobiet upadłych i mężczyzn o namiętnościach podłych i niskich, wśród wstrętnych śmiechów rozpusty i łez nędzy, usłyszałem raz znane mi dobrze dzwięki *Ostatniej myśli Webera*. Zapomniałem gdzie jestem, nie zauważyłem więcej ludzi, którzy mnie otaczali, wsparty o słup żelazny pozostałem nie wiem jak długo, przysłuchując się rozkosznym dzwiękom... te dzikie dzwięki... łączą się doskonale, mieszają się z chwilą obecną, ażeby z tego zrobić podarek natchnienia..." Odpowiedź Krasińskiego na ten opis brzmi (list z dnia 4 grudnia 1831 r.): „W drugiej części twego listu zamieściłeś opis tej muzyki Webera w pośród nędzy występnej, nędzy wystawnej... a wreszcie ty pośród tego świata, który wokół ciebie wiruje, podparty i zamyślony, ten pełny harmonji symbol istoty uwielbianej, czystej i wzniosłej rozlegający się ponad temi nierządnicami, to wszystko sprawiło, że serce poczęło mi bić jakiemś niewytłumaczonem uczuciem, a czytając to uczuwam ohydę i poezję równocześnie". Te rozważania snute na temat walca zrodziły zapewne środowisko społeczne i postać Henryka ostatnich części Nieboskiej, istoty wzniosłej wśród piekła życia. Walca tego uważał Krasiński za skuteczne romantyczne antidotum przeciw wszelkim namiętnościom ludzkim (list 7 czerwca 1831).

Muzyka Webera była tedy *główną pobudką twórczą dla poety*; jeśli syntezę twórczości Krasińskiego ustalimy, jak jest w istocie, w problemie walki dobrego i złego, przenikającym twórczość poety od młodzieńczych powieści po „Przedświt", to musimy w tej twórczości zasadniczą rolę przyznać otwarcie muzyce Webera, głownie „*Freischütza*"; ona natchnęła go zrozumieniem zawiłego problemu, ona przyczyniła się do cudownego skrystalizowania w „Nieboskiej" czy „Irydjonie", ona sprawiła, ze stał się „poetą nad poetami". Nic dziwnego że legenda łączyła ważniejsze zdarzenia w życiu poety z muzyką Webera. Leonard Sowiński, kontynuator Rysu dziejów lit. pol. Zdanowicza w przypisku do życiorysu Krasińskiego zaznacza, że poznanie się w Genewie Mickiewicza z Krasińskim nastąpiło w chwili, gdy Krasiński grał „*Ostatnią myśl Webera*", którą obydwaj jako odpowiadającą ich usposobieniu, bardzo lubili. Że to jest legenda, utworzona na wzór poznania się Mickiewicza w Odesie z Puszkinem, twierdzi Ant. Edw. Odyniec w liście 12 sierpnia 1830 r.

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

KILKA UWAG O BASSO OSTINATO WOGÓLE A U CHOPINA W SZCZEGÓLNOŚCI

Badanie różnych form i sposobów, w jakich Chopin zastosował *ostinato* w swych utworach, prowadzi do interesujących wniosków, ukazując nam i w tej dziedzinie podziwem przejmującą, wiecznie świeżą, genjalną fantazję twórczą Mistrza. Z drugiej zaś strony dostarczyć może przyczynków do bliższego sprecyzowania i ustalenia pojęcia basu ostinato. Pojęcie to bowiem jest zawsze jeszcze niepewne i mało określone. Najlepiej o tem przekonać się możemy, jeśli zestawimy ze sobą różne interpretacje właśnie jednej z ostinatowych koncepcyj Chopina. Chodzi mianowicie o słynne oktawowe figury w trio Poloneza As-dur, op. 53, które we wspomnianych warunkach przedstawiają się jako ciekawy problem do rozwiązania.

W rozdziale o nucie pedałowej znanego podręcznika harmonji Louis-Thuille [1]) czytamy na str. 505: „Upiększenia i melodyczne ornamentacje nuty pedałowej przez nuty obce lub przynależne do danej harmonji nic nie zmieniają w naturze nuty pedałowej. W ten sposób nuta pedałowa pojawiać się może w formie krótszej lub dłuższej, ustawicznie powtarzającej się figury; nie należy jej jeduak mieniać wtedy z *basso ostinato*. którego charakterystycznem znamieniem jest właśnie, że akordy, zmieniające się nad ową nieustannie powtarzającą się figurą, wyzyskują we wciąż nowy i różnorodny sposób harmoniczną wieloznaczność każdego poszczególnego tonu figury". Następują przykłady figurowych nut pedałowych, a między niemi i taki:



z komentarzem: „por. trio Poloneza Chopina, op. 53".

H. Riemann w artykule „Basso ostinato und Basso quasi ostinato" [2]) naszkicował ewolucję, jaką *basso ostinato* odbył w historji, i wykazał, że „ostatniem ogniwem rozwoju jest przejście *ostinata* w t. zw. „płynący bas" (gehender Bass), który uporczywie trwa tylko w jednostajnym ruchu samych ćwierci lub ósemek — w każdym razie z widoczną przewagą jeszcze jednej formy melodycznego rysunku — ale mimo to prawie zupełnie takie samo sprawia wrażenie, jak rzeczywiste *ostinato*

---

[1]) Wyd. 4, Stuttgart 1913.

[2]) „Festschrift R. Liliencron", Lipsk, Breitkopf und Härtel, 1910, str. 193 nast.

w nutach równej wartości. Inną końcową formacją są nadzwyczaj krótkie *ostinata*, mające zaledwie kilka nut". Tutaj Riemann cytuje figury akompanjamentu w arjach Agost. Steffaniego z „Alaryka" i „Niobe" [3]). A dalej pisze: „W taki sposób *ostinato* przechodzi w samą tylko formę figuratywną akompanjamentu basowego — formę, która oczywiście nie może utrzymywać się wciąż w jednem położeniu — przynajmniej zawsze tylko na krótkich przestrzeniach. Wskażmy w tym względzie na znaną ostinatową, świetną figurę oktawową w Polonezie As-dur Chopina, która najzupełniej należy do tej kategorji. Między temi ostatniemi rozgałęzieniami, a dawnem, *właściwem ostinato* o czterech lub ośmiu taktach znajduje się jednak, zwłaszcza u Steffaniego, wielka ilość form pośrednich, które wszystkie zasługują jeszcze na nazwę *quasi ostinato*, dlatego, że wciąż powracają do tych samych motywów mniejszych lub większych rozmiarów, ale mieszają je z innemi formacjami" (l. c., str. 201). Jak więc widzimy, Riemann obok czystej, właściwej formy *ostinata* uznaje jeszcze formy inne, pochodne, które określa terminem *basso quasi ostinato*, zapożyczonym zresztą z Fil. Spitty, i do których zalicza też figury Poloneza As-dur. Te same figury określa Riemann w swej „Grosse Kompositionslehre" [4]) jako „figury, opisujące nutę pedałową".

H. Leichtentritt w „Formenlehre" [5]) umieszcza oktawy Poloneza As-dur między przykładami na *basso ostinato* (str, 86); w swych analizach utworów Chopina (Berlin 1921, I 109) mówi o „ostinatowych figurach w basie".

Dr. Reiss w swej Harmonji [6]) przytacza bas tria Poloneza As-dur między wzorami basu ostinato. Widocznie nie wyczuwa w nim nuty pedałowej, gdyż w przeciwnym razie byłby zaliczył go zapewne do „kombinacyj nuty pedałowej z *basso ostinato*" (str. 249).

P. Rytel w swej Harmonji [7]) powiada, że jeśli nuta pedałowa przez figurację „nabiera cech motywu... wtedy zbliża się do t. zw. *basso ostinato*" (str. 314). Między przykładami następuje cytat z Poloneza As-dur i początek Berceuse'y Chopina.

---

[3]) W artykule „Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate" (Sammelbände der I. M. G., XIII. Jhg., 1911 — 12) zestawił Riemann (na str. 535) przykłady czterotonowego, w sekundach schodzącego — zatem zupełnie analogicznego do figur Poloneza As-dur — *basso ostinato* z literatury muzycznej XVII-go wieku. Por. też Lili Propper, „Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip" (Dysertacja uniwers. berlińskiego, 1926), str. 24 — 25 i 49 — 51.

[4]) Berlin — Stuttgart, 1902, II 79.

[5]) Lipsk, Breitkopf und Härtel, 1927.

[6]) Nakł. Gebethnera i Wolffa, str. 244.

[7]) Warszawa 1930.

Wobec tych sprzecznych zdań zachodzi kwestja, jakie z nich należy uważać za słuszne, albo też czy nie można ich w jakiś sposób pogodzić.

Przedewszystkiem odróżnić musimy tutaj dwie kwestje: 1) czy należy uznać, że trio Poloneza op. 53 oparte jest na nucie pedałowej; 2) czy można w niem dopatrywać się basu ostinatowego.

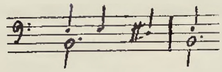
Określać figury, o które nam chodzi, jako opisanie nuty pedałowej, znaczy pojmować je zasadniczo w ten sposób:



przez cały czas ich trwania. To znaczy, że ton *e* jest nutą pedałową, a *H* nutą poboczną[8]. Nie można zaprzeczyć, że taka koncepcja ma swe uzasadnienie i da się obronić, ale równie pewnem jest, że nie jest ona jedynie możliwa. Gdyby Chopin był poprzestał na uderzaniu toniki i jej dolnej kwarty, tak jak to przedstawia nasz powyżej podany schemat, wtedy oczywiście możnaby mówić jedynie i wyłącznie o nucie pedałowej[9]. Ponieważ wszakże skok od *e* do dolnej kwarty wypełniony jest w chopinowskich figurach tonami pośredniemi *dis* i *cis*, figury same przestają być jednoznaczne. O ile nad niemi pojawia się akord toniki, pojmujemy je, rzecz prosta, w ten sposób, że między dwoma tonami, należącemi do akordu toniki *(e-H)* mamy dwa tony przejściowe *(dis-cis)*. W połączeniu z akordami dominantowemi można jednak w figurze *e-dis-cis-H* uważać ton pierwszy za opóźniający, ton *cis* za przejściowy, a tony *dis* i *H* za akordowe. Stosownie do takiego pojmowania akompanjament, którym się obecnie zajmujemy, przedsta-

---

[8]) O pedale *dominantowym* mowy tu być nie może. Przeciw twierdzeniu, że mamy tu leżący (ideowo) nie ton *e*, ale *H*, zatem w schemacie:



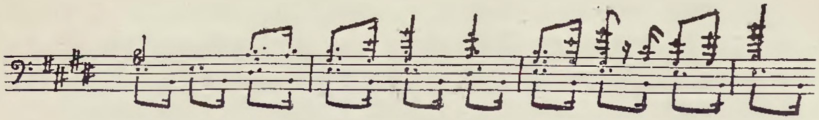
i t. p. przemawia nietylko przewaga metryczna tonu *e* w figurach, ale też wybitnie przygotowawczy i epizodyczny charakter pedału dominantowego. Wogóle oparcie całej, długiej, zamkniętej w sobie części utworu na pedale dominantowym jest nie do pomyślenia.

[9]) Wypadek tego rodzaju widzimy w kodzie Adagia (takt 16 nast. od końca) IV-ej Symfonji Beethovena:



To samo w B-dur w t. 34 nast. od początku Adagia.

wia się w zarysach swoich, t. zn. po wyłączeniu nut ubocznych, jak następuje:



Jakkolwiek, objektywnie rzecz biorąc, uznałem możliwość dopatrywania się tutaj nuty pedałowej tonicznej, to jednak ostatnio podaną interpretację aważam za „naturalniejszą“, Osobiście zawsze tak tylko odczuwałem omawiane figury, jak je przedstawia powyższy schemat. Lecz nie biorąc pod uwagę subjektywnych zapatrywań i upodobań, poprzestańmy na stwierdzeniu, że drugie tłumaczenie da się conajmniej równie dobrze uzasadnić i podtrzymać, jak pierwsze.

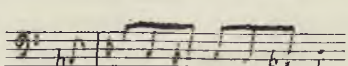
W rezultacie widzimy więc, że bas w trio Poloneza As-dur, rozpatrywany z dotychczas zajmowanego stanowiska, dopuszcza dwie różne interpretacje [10]).

---

[10]) Zupełnie podobnie przedstawia się sprawa w partji pod koniec pierwszej części IX-ej Symfonji Beethovena, opartej na wielokrotnie powtórzonej figurze:



(Riemann, Gr. Komp.Lehre II 78 — 79, i Leichtentritt, Formenlehre, str. 87, zaliczają ustęp ten do przykładów na *basso ostinato).* Wspomniany ustęp ma wogóle dość wiele punktów stycznych z trio w Polonezie As-dur (na co już i Riemann, l. c., zwrócił uwagę): same figury w basie podobne są w tem, że poruszają się wciąż, i to stopniowo, między toniką i jej dolną kwartą; w górnych głosach nietylko rytmy są pokrewne w obu tych ustępach, ale i pewne zwroty melodyczne; harmonicznie zaś w obu wypadkach mamy tylko akordy toniki i dominanty. Bardzo podobną do tria Poloneza jest pod pewnemi względami i dłuższa partja „apoteozy“ w „Funérailles“ (z „Harmonies poétiques et religieuses“) Liszta — co zresztą jest bardzo prawdopodobnie wynikiem bezpośredniego wpływu Chopina. Figury są zasadniczo te same, co w Polonezie, łączą bowiem tonikę z jej dolną kwartą, ale wzbogacone są opisaniem jednego z tonów pośrednich:



Na podwójną interpretację, analogiczną do powyżej danej w odniesieniu do Poloneza, pozwala jednak tylko początek tego ustępu w „Funérailles“, w Des-dur; następne powtórzenia jego (z warjantami) można określić już tylko jako oparte na nucie pedałowej z równoczesnem *ostinato*, a nie na *ostinato* wyłącznie, a to z powodu kwinty dodanej w tenorowym głosie, która daje podwójną nutę pedałową i czyni całą figurę opisaniem tejże, w ustępie A-dur, a z powodu odmiennego ukształtowania figury w ustępie D-dur.

Pozostaje teraz do rozpatrzenia drugi problem: czy można wzgl. należy określić figury basowe w trio Poloneza As-dur jako *basso ostinato?*

Rozstrzygnięcie kwestji zależy od tego, co się rozumie przez termin *basso ostinato*. Ale w tem właśnie trudność, że nie mamy tu ustalonego kryterjum. Wystarczy porównać ze sobą definicje i objaśnienia basu ostinatowego w teoretycznych pracach zawarte, aby się przekonać, jak to pojęcie jest mało określone i nieustalone. Podczas gdy jedni teoretycy nadają pojęciu ostinata możliwie najszerszy zakres [11]), drudzy — i ci są liczniejsi — stosują termin *ostinato* tylko w tym wypadku, gdy bas powtarza dłuższą, zamkniętą w sobie i stanowiącą pewną zwartą całość frazę [12]) z wyzyskaniem harmonicznej wieloznaczności poszczególnych tonów frazy [13]). Teoretycy ci uznają zatem za *basso ostinato* tylko ten jego rodzaj, który jest wybitnie formotwórczy i znajduje typowe zastosowanie w passacagliach, chaconnach i pokrewnych z niemi utworach, nieraz zatytułowanych wprost „*Basso ostinato*".

Pośrednie stanowisko między obu wspomnianemi grupami teoretyków zajął Riemann, wprowadzając — jak to widzieliśmy powyżej — obok „właściwego", „rzeczywistego" ostinata pojęcie *basso quasi ostinato.*

Najściślej jednak sprecyzował pojęcie ostinata R. Litterscheid w swej dysertacji „Zur Geschichte des Basso ostinato" [14]). Autor, który wogóle najszerzej i najgruntowniej rozpatrzył dotąd problem ostinata, pisze na str. 8 cytowanej pracy: „*Ostinato* może występować jako temat, jako powtórzenie ściśle określonej, w sobie zamkniętej melodycznej całości, która stanowi o ukształtowaniu i układzie wielkiej, zaokrąglonej formy muzycznej, tak jak to widzimy w... typowych formach ostinatowych passacaglii i chaconny... Ale także i krótkie połączenie tonów, więcej o charakterze motywu, może występować ostinatowo, łącząc się z rozwijającem się muzycznem przędziwem raczej w sensie akompanjamentu lub ruchu współtowarzyszącego... Podczas gdy *ostinato* więcej tematyczne ukazuje się w formach do pewnego stopnia jasnych i określonych, motywiczne ostinato może rozwijać się nierównie różnorodniej, od zaczątków prymitywnego, podporządkowanego akompanjamentu

---

[11]) Por. np. przykłady w Brenet'a „Dictionnaire pratique et historique de la musique", Paryż 1926, p. 33—34.

[12]) Np. B. Ziehn, Harmonie — und Modulationslehre, str. 44.

[13]) Por. podany wyżej cytat z „Harmonielehre" Louis-Thuillego.

[14]) Marburg 1928. Dysertacja uniwersytetu w Marburgu. Pracę tę, podobnie jak i cytowaną dysertację L. Propper, poznałem dzięki uprzejmości p. prof. Ad. Chybińskiego, któremu i na tem miejscu składam za to serdeczne podziękowanie.

dochodząc niemal do form konstruktywnych, schematycznych. Muzyka wytworzyła tutaj w praktyce tyle pośrednich formacyj, że czysto systematyczny podział i ustalenie pojęć nie może być wyczerpujące“.

Obok tematycznej i motywicznej formy właściwego ostinata uznaje Litterscheid jeszcze — za Riemannem — odmianę *quasi ostinato,* t. j. „*ostinato* nie przeprowadzone ze ścisłą konsekwencją, ale wykazujące pewne pokrewieństwo z rzeczywistem *ostinato*“ (str. 0 — 10).

Historycznie biorąc, przedstawia nuta pedałowa, ornamentalnie opisywana, pierwsze stadjum basu ostinatowego [15]). Naodwrót w ciągu swojej ewolucji *ostinato* może powracać do bardziej prymitywnych, prostszych form, w których — przy dłuższem powtarzaniu — uporczywość występuje nawet o wiele silniej, aniżeli w tematycznem *basso ostinato* passacaglii i chaconny. Litterscheid uważa zatem słusznie figurowaną nutę pedałową za jedną ze szczególnych form ostinata melodyczno-motywicznego. Dodaje jednak przytem uwagę następującą: „Kiedy w analizowanem dziele należy mówić o figurowanej nucie pedałowej, a kiedy o rzeczywistem *ostinato,* to musi być rozstrzygnięte w każdym poszczególnym wypadku”. Z tego wynika, że Litterscheid mimo wszystko nie zalicza figurowanej nuty pedałowej do form „właściwego“ ostinata. Takie postawienie kwestji, niezupełnie konsekwentne i jasne, prowadzi do szczególnych wyników, właśnie w takich wypadkach, jak ten, który dał powód do wszystkich niniejszych rozważań. Oto ponieważ, jak to widzieliśmy powyżej, bas w trio Poloneza As-dur można pojmować podwójnie, t. j. albo z nutą pedałową albo bez niej, należałoby jemu w pierwszym wypadku odmówić charakteru basu ostinatowego, w drugim zaś charakter ten przyznać!

Mojem zdaniem, za istotne cechy basu ostinatowego uznać należy następujące: 1) Motyw, fraza, lub niezbyt długi temat. 2) Powtarzanie „uporczywe“, t. zn. dokonywane w czasie całego utworu, albo jednej jego, zamkniętej w sobie części, a przynajmniej na dość znacznej przestrzeni. 3) Zachowanie tematu lub motywu bez zasadniczej zmiany; warjacje osłabiają uporczywość basu, ale są nieraz pożądanym środkiem dla wprowadzenia urozmaicenia. 4) Powtarzanie w tej samej pozycji. Transpozycje nie przerywają wszakże ostinata, o ile po chwilowem przeniesieniu figury czy frazy w inną sferę następuje zaraz powrót do położenia pierwotnego, albo też gdy ostinato ustala się w nowej pozycji.

Wszystkie te cechy spotykamy w omawianem trio Poloneza As-dur. Dlatego sądzę, że figurom jego basu nie należy odmówić charakteru

---

[15]) L. Propper, l. c., str. 6.

basu ostinatowego, który w nich występuje nawet w sposób niezwykle wybitny.

Konkluzja ta jest zupełnie niezależna od stanowiska, zajętego w poprzednio omówionej kwestji. To znaczy, że można figury Poloneza określić równocześnie i jako figurowaną nutę pedałową i jako *basso ostinato.*

* * *

Litterscheid w pracy powyżej cytowanej, omawiając *ostinato* u Chopina nie uwzględnił tria Poloneza As-dur. Stało się to niewątpliwie przez przeoczenie. Bo uznanie basu ostinatowego w tym wypadku nie stoi w najmniejszej sprzeczności z reprezentowanemi przez Litterscheida ogólnemi pojęciami i z podanemi przez niego definicjami. Zresztą na str. 37 jego dysertacji omówiony powyżej ustęp z IX-ej Symfonji Beethovena, tak pokrewny w technice z środkową częścią Poloneza As-dur, określony jest wyraźnie jako *ostinato.*

Wspomniany powyżej, poświęcony Chopinowi ustęp rozprawy Litterscheida brzmi w tłumaczeniu, jak następuje (str. 40): „Fryderyk Chopin (1809 — 1849) [16]), najbardziej „absolutny" poeta tonów tej epoki, wykazuje w trzeciej części Sonaty b-moll, jak *ostinato* o pewnej zasadniczej barwie z niewielu odmiennemi, swobodnie rozwijającemi się taktami stać się może wyrazem pewnego nastroju. W obu zewnętrznych częściach Marsza żałobnego głuche akordy, powtarzające się co dwie ćwierci, malują przygniatającą monotonję pochodu żałobnego, którego nastrój, wciąż jednakowe zabarwienie i rytm uderzają w słuchacza jak młotem, nieubłaganie i przemożnie. — W Berceuse op. 57 łagodnie kołyszący element uzyskał Chopin głównie przez użycie odpowiedniego ruchu w akompanjamencie basowym, który harmonicznie tylko przy końcu ulega drobnej zmianie. *Ostinato* znajduje tu artystyczne umotywowanie oczywiście w poetyckiej idei i zostało podniesione do roli czynnika określonego wyrazu. Dopiero w drugim rzędzie więc *ostinato* jest tutaj czynnikiem formotwórczym".

Jest to ogólna charakterystyka z estetycznego i psychologicznego punktu widzenia. Ale *ostinato* Marsza i Kołysanki daje pole do innych jeszcze uwag i spostrzeżeń.

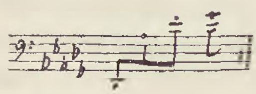
Ostinato Marsza żałobnego różni się znacznie od *ostinata* w Polonezie As-dur. Tamto ma charakter przedewszystkiem melodyczny, to zaś, w Marszu, wybitnie harmoniczny. W Polonezie uzyskał Chopin urozmaicenie, bardzo szczęśliwe z estetycznego punktu widzenia, przez

---

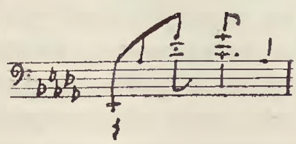
[16]) Fałszywa data urodzin pokutuje w dalszym ciągu nawet w pracach ściśle naukowych.

transpozycję (modulację); w Marszu uniknął zbyt daleko posuniętej monotonji przez przerwanie *ostinata* (takt 15—20, i t. p.). Co łączy oba *ostinata*, to jednostajność rytmu, w obu wypadkach zresztą bardzo odmiennego — szybki ruch w Polonezie działa w wysokim stopniu podniecająco, powolny, ciężki ruch Marsza przygnębia i hipnotyzuje — i krótkość motywu.

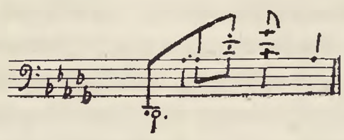
Znowu bardzo odmienne, nietylko w charakterze, ale i w formie, w ukształtowaniu, są figury basu ostinatowego w Kołysance. Przypatrzmy się im bliżej. Każda figura przedstawia się jako motyw o charakterze kołyszącym, nietylko w rytmie, ale i w linji, w rysunku:



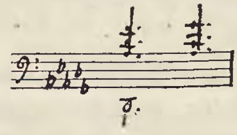
Jednak jest to motyw nietylko rytmiczny i melodyczny, ale i harmoniczny, gdyż jego treść i znaczenie harmoniczne zupełnie są jasne i niedwuznaczne — w przeciwieństwie do ostinatowego motywu w Polonezie As-dur — a nadto są wzmocnione przydaniem głosu, który harmonję uzupełnia i ściślej jeszcze określa:



Co więcej: mamy tu nawet połączenie czterech głosów, które w pisowni nie są i nie potrzebują być uwidocznione (zanadto skomplikowaną byłaby taka pisownia), niemniej wszakże ideowo bezsprzecznie istnieją:



co odpowiada rozłożonym akordom I i V^7, opartym na tonicznej nucie pedałowej:[17])



[17]) Podniesienia godnem jest, że pierwotnie Chopin miał zamiar uderzać na początku każdego taktu nietylko tonikę *Des*, ale i jej kwintę *As*, zatem pedał miał być „podwójny", jak to wynika z pierwszego szkicu, niedawno w reprodukcji opublikowanego (p. dział recenzyjny w tym zeszycie „Kwartalnika").

Nuta pedałowa jest tu oczywiście tylko ideową, bo nie można jej trzymać ani ręką na klawiaturze — na to nie pozwala rozpiętość figury — ani pedałem — bo jego przetrzymanie przez cały takt wywołałoby mieszanie się z sobą dwóch akordów. Mimo to nie ulega wątpliwości, że niskie *Des* leży w zasadzie przez cały utwór: pryma akordu as^7 występuje w zbyt wielkiej odległości od podstawowego tonu trójdźwięku toniki, aby w naszej świadomości mogła zastąpić go jako bazis o równem znaczeniu.

Jeśli głos najniższy jest ideowy, to najbliższy głos górny — nazwijmy go tenorem — występuje więcej realnie; bo choć nie jest zaznaczony jako taki w pisowni, to jednak przy wykonaniu utworu przynajmniej przez większość pianistów intuicyjnie jest wytrzymywany.

Z tej analizy wynika, że *ostinato* Berceuse'y jest najbogatsze z wszystkich trzech tu omawianych i łączy w sobie wszystkie cechy dwóch pozostałych: motyw jego jest równocześnie rytmiczny, melodyczny i harmoniczny [18]), a nadto — podobnie jak w Polonezie, według jednej z obu możliwych jego interpretacyj — występuje w związku z nutą pedałową. Jeszcze w wyższym stopniu, aniżeli w Polonezie i w Marszu, można w Kołysance mówić już nie o samym tylko basie ostinatowym w znaczeniu *głosu* basowego, ale o basie w szerszem znaczeniu, jako o podłożu, zatem o *akompanjamencie*. W ten sposób to *ostinato* należy do najbardziej oryginalnych w całej literaturze muzycznej, podobnie jak cały utwór, który jest unikatem w swoim rodzaju [19]).

---

[18]) Rytm motywu pozostaje bez zmiany w całym utworze; natomiast pod względem melodycznym i harmonicznym ostatnie 16 taktów utworu wykazują zmiany, które są bardzo pożądanym czynnikiem warjacyjnym.

[19]) Pewne pokrewieństwo z akompanjamentem Berceuse'y ma „bas" w trio Scherza h-moll, op. 20. Figury akompanjamentu tej części, która ma zresztą również wybitny charakter kołysanki („Lulajże Jezuniu"...), opierają się — zrazu przynajmniej — na nucie pedałowej, i zachowują przez cały czas jednostajny, „uporczywy" rytm. Ponieważ wszakże melodycznie i harmonicznie kształtują się w toku utworu bardzo swobodnie, cały tworzony z nich akompanjament nie zasługuje na nazwę basu ostinatowego. Tem mniej termin ten zastosować można do akompanjamentu — także „kołyszącego" — głównej części Barkaroli op. 60, w którym nawet rytm szybko ulega zmianie. Ale w wielu utworach Chopina, np. w Preludjach fis-moll. b-moll, d-moll (op. 28, nr. 8, 16 i 24), w niektórych Etjudach i Nokturnach i t.p. figury akompanjamentu, zachowując wciąż ten sam rytm i zasadniczy rysunek wzgl. ruch, zasługują na nazwę *basso quasi ostinato*, podobnie jak wspomniane trio Scherza h-moll. Zupełnie innego rodzaju *basso quasi ostinato* skonstatować możemy w pieśni „Lecą liście", takt 51 — 66 (przy słowach „Chciało iść na boje" i t. d.). Tutaj zdanie 8-taktowe, powtórzone następnie bez zmiany, rozwija się z powtórzenia dwutaktowej frazy, która przy pierwszem powtórzeniu doznaje drobnej zmiany, ale przy drugiem ulega rozszerzeniu do czterech taktów, przy zachowaniu zasadniczego motywu. Co czyni to *quasi ostinato* szczególnie interesującem, to okoliczność, że bas ten stanowi całą melodję tego wstępu, gdyż partja wokalna ogranicza się do recytacji tekstu na jednym tonie.

Tutaj wypada uczynić jeszcze jedną uwagę.

Nie ulega wątpliwości, że cały utwór w budowie swojej i w założeniu formalnem przedstawia punkty styczne z chaconną lub passacaglią, która w pewnych odmianach swoich składa się — podobnie jak Berceuse — z szeregu warjacyj, opartych na *basso ostinato*. Wszelako są tutaj i zasadnicze różnice. Dla chaconny i passacaglii typowe są: takt 3/4, charakter taneczny i *ostinato* tematyczne, a co zatem idzie, bogatsza i swobodniej rozwijająca się harmonja. Berceuse Chopina wykazuje zaś inne znamiona zarówno w rytmie i charakterze, jak i w ukształtowaniu basu o możliwie najszczuplejszej treści harmonicznej. Czy na koncepcję Kołysanki wpłynęły formy chaconny i passacaglii? Między przedstawicielami tego gatunku, o których można przyjąć, że były Chopinowi znane, a między jego utworem kontrasty są tak wielkie, że skłonny jestem uważać formę Berceuse'y za najzupełniej samorodną, samorzutną. Gdybyśmy jednak przyjęli nawet, że przystępując do tworzenia Kołysanki, Chopin miał przed oczami wzór chaconny, to jeszcze najwyższym podziwem przejmować nas może pomysłowość, z jaką Chopin formę tę zupełnie odnowił, czy przeistoczył[20]).

Ostinatowość basu zwiększa celowo monotonję tego ustępu. (Dr. S. Barbag w „Studjum o pieśniach Chopina", Lwów—Warszawa 1927, str. 43, zdaje się uważać wspomniany ustęp za czysty *bas ostinato*, i to tematyczny. Takie jego pojmowanie byłoby uzasadnione w tym wypadku, gdyby temat 8-taktowy powtarzał się w basie kilkakrotnie. Wrażenie ostinata wywołał tutaj Chopin przez ostinatową, wewnętrzną budowę samego tematu). Zupełnie prymitywne formy ostinata uznać można w uporczywie powtarzanych pustych kwintach, zastosowanych przez Chopina np. w Mazurkach op. 6/3, op. 7/1, op. 56/2, op. 68/3, i t. p. (cf. Reiss, l. c., str. 243. Riemann, B. ost. und b. quasi ost., l. c., str. 193, widzi w powtarzanych niezmiennie i ustawicznie tonach bordunów średniowiecznego „organistrum" i kobzy „może nawet wzmożenia „uporczywości" aż do ostatnich konsekwencyj").

[20]) Leichtentritt powiada o Mazurku op. 17 nr. 4 („Analyse der Chopin'scher Klavierwerke", I 219): „Temat główny występuje cztery razy pokolei, za każdym razem w nieco odmiennej wersji melodycznej. Cały ten ustęp można określić jako prymitywną chaconnę: bas, zstępujący zasadniczo chromatycznie, *(a, g, fis, f, e, a)*, utrzymany jest zupełnie w rodzaju dawnej passacaglii lub chaconny; wykazuje on nawet pewne podobieństwo ze słynnym *basso ostinato* w Mszy h-moll Bacha". Rzeczywiście pierwsza część Mazurka a-moll wykazuje w formie swej pewne pokrewieństwo z formą chaconny. Pokrewieństwo to jest jednak tylko pozorne, podobnie jak przypadkowem jest podobieństwo jego basu do ostinata w Mszy Bacha. Istotnego związku i pokrewieństwa między pierwszą częścią Mazurka, a formą passacaglii dopatrywać się nie można. Temat, o którym mowa, nie powtarza się cztery razy z rzędu, jak to Leichtentritt twierdzi, lecz jedynie dwa razy. Przedstawia on się bowiem jako okres 16-taktowy, w którym następnik (8 t.) jest powtórzeniem poprzednika ze zmianą w ostatnich dwu taktach, jak to się dzieje w bardzo wielu tematach u Chopina i innych kompozytorów. Zarówno przy powtórzeniu poprzednika w okresie, jak i przy powtórzeniu całego okresu, wprowadza Chopin urozmaicenia w ozdobnikach, co jest bardzo zwykłem u niego zjawiskiem. W każdym razie nie można tu mówić o chaconnie, choćby prymitywnej.

W charakterystyce powyżej zanalizowanych chopinowskich basów ostinatowych na podniesienie zasługują szczególnie dwa momenty: krótkość ich figur i — przynajmniej w dwóch wypadkach — wyposażenie ich treścią harmoniczną. Te obie cechy stoją w ścisłym związku z charakterem muzyki Chopina wogóle. Ostinata w formie dłuższych tematów o linearnem znaczeniu występują przedewszystkiem w muzyce o charakterze polifonicznym.

Dalej zaś godną jest podkreślenia odrębność każdego z trzech omówionych *ostinato*. Podobnie jak zgoła odmienne w charakterze są trzy odnośne utwory — Polonez, Marsz żałobny i Kołysanka — tak i bardzo różne są same ostinatowe figury, jak to szczegółowo omówiliśmy [21]). I tutaj właśnie uderzyć nas musi ogromne bogactwo fantazji twórczej Chopina, jego niewyczerpana pomysłowość i oryginalność, która każdego środka użyć umie za każdym razem w jakiś nowy odmienny sposób.

Studjum ostinata u Chopina wykazuje więc, że w tej dziedzinie, jak i w wielu innych, Chopin wzbogacił znacznie historję muzyki. Godnem jest specjalnego podkreślenia, że basu ostinatowego użył Chopin w trzech utworach, które należą do jego najświetniejszych, najbardziej „reprezentatywnych“, i za takie też ogólnie uznanych kreacyj [22]).

---

[21]) Jeszcze na jedno warto zwrócić uwagę, a mianowicie na plastyczny, „motoryczny“ charakter omówionych figur ostinatowych. Że w Berceuse figura basowa otrzymała rytm, ruch i linje wybitnie kołyszące, to wynikło z charakteru utworu. Mniej „naturalnem“ wydaje się analogiczny fakt w Marszu żałobnym: tutaj kołyszący, falujący ruch basu, towarzyszący miarowemu rytmowi pochodu, ma źródło swe w momencie nie ściśle marszowej natury, a mianowicie wypływa z intencji oddania w akompanjamencie głuchych dźwięków rozkołysanych dzwonów. I ten to kołyszący ruch, w połączeniu z układem akordów (puste kwinty w pierwszym, przewrót kwartsekstowy w drugim) prowadzi do wywołania zamierzonego wrażenia. Czy tworząc trio Poloneza As-dur Chopin miał przed oczyma jakiś ściśle określony obraz, w to wątpić należy. Niemniej jednak miarowy, a przyśpieszony ruch jego ostinata narzuca niemal porównanie z tętentem cwałującej konnicy.

[22]) *Ostinato* występuje w sopranie o wiele rzadziej, aniżeli w basie. U Chopina widzimy ostinatowe powtarzanie frazy w sopranie np. w trzecim temacie („kukułkowym“) Mazurka op. 30 nr. 2, albo w trzeciej części Mazurka op. 33 nr. 2. W obu tych wypadkach zupełnie wiernemu powtarzaniu frazy towarzyszą zręczne zmiany w harmonji. Częstszem od ścisłego ostinata w sopranie jest zachowanie w nim ostinatowego rytmu przy swobodnie rozwijającej się melodyce, jak to widzimy np. w Preludjum fis-moll, które w głosie górnym zachowuje przez cały czas ten sam rytm (wzgl. połączenie dwóch różnych rytmów), a szczególnie często znowu w Mazurkach, np. w temacie pierwszym i drugim cytowanego już op. 30 nr. 2. Powtarzanie przybiera w muzyce ludowej często formy ostinatowe; odbiło się to z natury rzeczy w Mazurkach Chopina. Wreszcie wspomnieć jeszcze wypada o specyficznym ostinatowym efekcie, jaki Chopin wywołuje powtarzaniem jednego tonu w Preludjum Des-dur.

Dr. I. Jerzy Freiheiter (Lwów)

O HARMONICE EDWARDA GRIEGA (1843—1907[1])

(AKORDYKA)

W literaturze muzycznej wyróżnić należy obok dzieł powstałych przez twórczą moc genjusza — utwory, których wartość leży przedewszystkiem w ich znaczeniu dla dalszego rozwoju muzyki. Wykazują one zbyt mało sił żywotnych, aby zdobyć nieśmiertelność, niemniej jednak mogą mieć decydujące nieraz znaczenie dla dalszego toku historji muzyki; dzieła t. zw. „małych mistrzów“ są często fundamentem, na którym genjusze wznoszą wspaniałą budowę[2]).

Jednym z tych „małych mistrzów“ jest Grieg. Dzieła jego wykazują bardzo prymitywne stosunki formalne, nigdzie nie spotyka się jakiegokolwiek skomplikowania w budowie, zasady schematycznej konstrukcji cztero - i ośmio-taktowej nazbyt łatwo są widoczne. Prymitywnej budowie formalnej zawdzięcza Grieg swą dawną popularność; jaskrawo występujące „szwy” między częściami i cząstkami utworów powodują jednak wrażenie trywialności[3]) i ona, zdaje się, jest główną przyczyną, dla której Grieg spadł dziś do znaczenia kompozytora „salonowego“. Niewiele może dzieł norweskiego mistrza poza pieśniami solowemi, balladą fortepianową, cyklami chóralnemi op. 30 i 74, ostanie się zapomnieniu w przyszłości; nie przedstawiają one same w sobie jakiejś absolutnej wartości, jako wyraz siły twórczej; znaczenie ich leży przedewszystkiem w roli, jaką odegrały w historji muzyki.

Zadaniem prac badających styl tego twórcy nie może być wartościowanie jego utworów, lecz objektywna ocena ich historycznego znaczenia. Jeśli powiedziano o Griegu, że „dzieło jego stało się współdecydujące o dalszym rozwoju muzyki“,[4]) to należy to odnieść przedewszystkiem do harmoniki. Na szczególne podkreślenie zasługuje żelazna logika

---

[1]) Praca niniejsza jest bardzo zwięzłym skrótem dysertacji doktorskiej *(Lwów 1931)* ograniczającym się tylko do najważniejszych wyników pracy, z zupełnem pominięciem części dyskusyjnej. Ze względu na brak miejsca ilość przykładów ograniczono do minimum ze względów zaś typograficznych nie mogła być uwzględniona ani symbolika systemu harmonicznego Riemana, ani też nowowprowadzone przez autora znaki dla nowych typów konstrukcji akordowej. Skrót ten ukazuje się równocześnie w tłumaczeniu nowonorweskiem D-ra E. Eggena w nakładzie „Tonerkunst“ (Oslo).

[2]) Por. G. Adlera „Der Stil in der Musik“, 2. wyd. Lipsk 1929, str. 2.

[3]) Trywjalność jako synonim prymitywności określił trafnie August Halm w pracy p. t. „Von zwei Kulturen der Musik“, Monachjum 1912, str. 190.

[4]) Reidar Mjöen w G. Adlera „Handbuch der Musikgeschichte“, Frankfurt n/M. 1924, str, 1003.

i konsekwencja w rozwoju całej harmoniki Griega: wykazuje ona w najmniejszych szczegółach systematyczny, stopniowy rozwój, tworząc w łańcuchu historji jedno z najważniejszych ogniw między romantyką a następującemi po Griegu stylami. Żaden z akordów, żaden zwrot harmoniczny nie pojawia się jednorazowo, lecz podlega prawu ewolucji zarówno w swym rozwoju u Griega, jak i w przebiegu historji, dowodząc, jak obce było Griegowi „eksperymentowanie“, które mu niektórzy zarzucają [5]).

Indywidualny styl Griega znajduje swój wyraz już w najprostszych współbrzmieniach. Tak więc częste stosowanie *trójdźwięku* durowego lub mollowego *bez tercji* — nazywać go będziemy „eliptycznym“ — staje się u Griega jednym z najbardziej charakterystycznych momentów stylu. Harmonika klasyczna, w dążeniu do jak najwyraźniejszego i jednoznacznego przedstawienia zjawisk harmonicznych, nie zna tej postaci trójdźwięku, mogącej wywołać u słuchacza niepewność, chwiejność w odniesieniu do najistotniejszej cechy trójdźwięku t. j. trybu. (Początek 9. symfonji Beethovena jest typowym wypadkiem romantyzmu, rozpoczętego 6. symfonją i sonatą fortepianową Fis-dur [6]). W związku z ogólną tendencją romantyków do przymglenia i chwiejności zjawisk harmonicznych pozostaje zamiłowanie dla trójdźwięku eliptycznego; za ważniejsze źródło tej formy akordowej u Griega uważać jednak należy norweski instrument ludowy „hardangerfele“: niższy, niż w skrzypcach podstawek [7]) sprzyjać się tu zdaje współbrzmienie dwu pustych strun, strojonych w kwintach. Tryb eliptycznego trójdźwięku jest w początkowem stadjum tej formy akordowej u Griega jeszcze jednoznaczny: opuszczona tercja brzmi w sąsiedztwie trójdźwięku eliptycznego, powodując u słuchacza ujęcie pustej kwinty w sensie durowym wzgl. mollowym (np. 3. część sonaty skrzypcowej op. 8 t. 255 — 257). Będąc ciągle jeszcze jednoznacznym *zastępcą* trójdźwięku, otrzymuje eliptyczny trójdźwięk eksponowane położenie metryczne, staje się punktem spoczynku („W grocie króla gór“ z „Peer Gynta“, t. 53; op. 51 t. 53; op. 54/3 t. 14 i 16; op. 62/4, t. 40), nawet *ostatecznem zakończeniem* (op. 70/5), czyniąc w ten sposób krok naprzód w kierunku swego usamodzielnienia. Jeśli w swem wstępnem stadjum współbrzmienie to jako początek utworu (op. 11, op. 19/1, op. 23/5, op. 30/2, op. 45/3, op. 70/2, op. 70/5, op. 72/9) w chwili swego wstąpienia nie jest ze względu na tryb jednoznaczne, to dalszy

---

5) Por. np. Johannes Wolf, „Geschichte des Musik“, I. tom, Lipsk 1925, str. 90.

6) H. Mersmann, „Augewandte Musikästhetik“, Berlin s. a., str. 688.

7) G. Kinsky, „Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln,“ 2. tom, Kolonja 1912, str. 533.

przebieg utworu przynosi brakującą tercję, określając ex post tryb eliptycznego trójdźwięku.

Nawet, jeśli tercji brak wogóle w bezpośrednim sąsiędztwie, może być eliptyczny trójdźwięk jednoznacznym zastępcą mollowego lub durowego trójdźwięku, gdy tryb określony jest tonacją. W pierwszej części kwartetu op. 27 jest durowy tryb dominanty eliptycznej w t. 33 i nast. zupełnie jednoznaczny, mimo że brakująca tercja *fis* w taktach bezpośrednio poprzedzających, ani następujących się nie pojawia; wprost przeciwnie nawet słyszymy w taktach 28—30 septymę colską *f*, jako ton przejściowy. Poczucie podanego raz (t. 25) durowego trybu dominanty jest — także dzięki nucie pedałowej — tak silne, że występująca potem septyma colska nie może go osłabić. Eliptyczny trójdźwięk dominantowy powtarza się w dalszym ciągu przez 8 taktów (t. 37—74) z zupełnem pominięciem brakującej tercji, poczem przechodzi kompozytor wprost z eliptycznej dominanty na tonikę. (Por. także z op. 70/2, t. 1—3 i z 71/1. t. 60—63.)

Pod koniec twórczości Griega traci jednak trójdźwięk eliptyczny swą jednoznaczność jako zastępcy durowego lub mollowego trójdźwięku, opuszczonej tercji brak w danym odcinku zupełnie, a poczucie tonacji nie jest dość silne, aby tryb eliptycznego trójdźwięku nie ulegał wątpliwości. Da się to zauważyć w „Hallingu“, z „Lyrische Stücke“ op 71:



Tonacją całego utworu jest *C-dur*; wskutek przenikania z równoimienną *c-moll* występuje w t. 94, w formie rozłożonego trójdźwięku eliptycznego paralela mollowej subdominanty. Jej kwinta *es*, (będąca tercją toniki mollowej), nie może jednak zniweczyć w zupełności poczucia tonacji durowej, panującej w całej kompozycji; wynika stąd u słuchacza wątpliwość co do trybu ostatniego akordu. Ta właśnie chwiejność jest cechą eliptycznego trójdźwięku na tym stopniu rozwoju. Postępuje on w kierunku usamodzielnienia się eliptycznego trójdźwięku z roli *zastępcy* trójdźwięku mollowego lub durowego w *samoistną strukturę akordową*: w tym charakterze wprowadza Grieg omawiany akord w „Im wilden

Tanz" z pośm. cyklu „Drei Klavierstücke“, powtarzając go wielokrotnie jako środek wyrazu:



Ton *es* z t. 169—170 i 176, ani ton *e* (t. 173—174 i 178) nie wpływają u słuchacza na ujęcie eliptycznego trójdźwięku w sensie durowym lub mollowym; jest on zupełnie samodzielnym akordem, tworzącym zamkniętą w sobie całość. *Po raz pierwszy w historji* nowej muzyki staje się tu *eliptyczny trójdźwięk samodzielną jednostką akordową,* tak częstą potem u impresjonistów np. (prélude Debussy'ego „La Cathédrale engloutiée“); „Pusta kwinta“ impresjonistów nie jest tylko interwałem, jak twierdzą Kurth[8]) i Bücken[9]), lecz jednostką *akordową,* której rozwój od zastępcy trójdźwięku durowego lub mollowego aż do całkowitego usamodzielnienia odbywa się w dziele Griega. Zasadą struktury nie jest tu już nadbudowa tercyj, jak w durowym lub mollowym trójdźwięku; elementem budowy w ostatniem stadjum eliptycznego trójdźwięku jest *kwinta.* Akord ten tworzy w ten sposób również jedno z źródeł akordów kwintowych.

Kwartsekstowy przewrót trójdźwięku durowego lub mollowego wyzwala się stopniowo z ograniczeń faktury klasycznej, stając się wreszcie zupełnie samodzielnym przewrotem, równouprawnionym z trójdźwiękiem, i przewrotem sekstowym. Nie poprzedza go już, ani nie następuje po

---

[8]) Ernst Kurth „Romantische Harmonik“, 2. wydanie, Berlin 1923, str. 425.
[9]) Ernst Bücken „Führer und Probleme der neuen Musik“, Kolonja 1924, str. 144.

nim akord tej samej funkcji, bas prowadzony jest zupełnie swobodnie. Tak traktowany akord kwartsekstowy otrzymuje swe charakterystyczne brzmienie dzięki pewnej dwoistości tonu basowego: będąc kwintą trójdźwięku, ma ton basowy jednak równocześnie—przy swobodnem traktowaniu — pozory tonu podstawowego. Grieg, typowy romantyk, w całej pełni korzysta z tej dwoistości i wynikłej stąd chwiejności funkcyjnej swobodnie traktowanego przewrotu kwartsekstowego. Wcześnie, bo już w Peer Gyncie („Morge-stimming" t. 52—53 i dadencja końcowa) rozpoczęte wyzwalanie się kwartsekstowego akordu z dawnych więzów prowadzi przez „Erotik" (Zyrische Stüke op. 43, t. 35), „Voriber" (Syrische Stüke op. 71, t. 1) do zupełneł samodzielności w „Nächtlicher Ritt" (z cyklu „Stimmungen" op. 72). Kwartsekstowe przewroty kadencjonują tu jako zupełnie samoistne akordy; następujący po ostatnim z nich trójdźwięk tej samej harmonji (t. 181) jest raczej wyrazem częstej w historji stylów dążności do zachowania zewnętrznej tylko łączności z dawną techniką [10]), niż wynikiem istotnej konieczności, płynącej z wewnętrznych praw zapoczątkowanego przez Griega nowego stylu harmonicznego.

Zgodne początkowo w zasadzie z poprzednikami Griega użycie *trójdźwięku zwiększonego* (będącego u klasyków tylko alterowaną dominantą lub opóźnieniem, w harmonice wczesno-romantycznej również używanego jako t. zw. III stopień w moll i VI st. w moll-dur [11]), jest jednak w stosunku do harmoniki wczesno-romantycznej o tyle krokiem naprzód, że dłuższy czas trwania i eksponowane metryczne położenie trójdźwięku zwiększonego (np. op. 23/21 t. 19; op. 33/12 t. 62; op. 50/2 t. 417 — 424), powtórzenie w sekwencji (1 część kwartetu pośm. *F-dur*, t. 82 — 84), brak rozwiązania opóźnienia (op. 35/1 t. 3 — 7; „Air" z op. 40, t. 39 i i.), podkreślając samodzielność tego współbrzmienia, wskazują już, że specyficzny dźwięk tego akordu, jego „barwa" ma dla Griega szczególne znaczenie. Przygotowuje się tu już zwolna stosowanie trójdźwięku zwiększonego wyłącznie dla jego specyficznego brzmienia, technika, w której logika funkcyjna ustąpi na drugi plan, aż wreszcie zniknie zupełnie. Poszczególne tony tak użytego trójdźwięku zwiększonego będą *równowartościowe,* tworząc, w przeciwieństwie do akordów funkcyjnych, gdzie pryma, tercja i kwinta są jakościowo *różne,* — akord, zwany przez Erpfa „symetrycznym" [12]). Harmoniką

---

[10]) Ernst Kurth, op. cit. str. 406.

[11]) Por. Hermann Erpf „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik", Lipsk 1927 str. 169.

[12]) Hermann Erpf, op. cit. str. 72.

w tem stadjum (określoną przez M e r s m a n n a jako „absolutną“ [13]), rządzi nie logika w następstwie współbrzmień, lecz dźwięk pojedyńczego akordu, jego „barwa“. Trójdźwięk zwiększony postępuje u Griega systematycznie w tym kierunku; po przedstawionym wyżej wstępnem stadjum spotkamy dalej następstwa *dwu* zwiększonych trójdźwięków po sobie (op. 66/15 t. 13); tony ich staną się już nawet *równowartościowe* w chwili brzmienia („Vorüber“, w „Lyrische Stücke“ op. 71, t. 11—12), a poczucie tonalne przywrócą następne akordy. Znajdziemy cały ustęp wypełniony samemi zwiększonemi trójdźwiękami (kwartet pośm. *F-dur* 2. część t. 81—89), w którym poczucie tonacji zachowa się dzięki ciągłemu powrotowi do dominanty, mającej postać trójdźwięku zwiększonego; jedynie poprzedzający przebieg utworu powoduje odniesienie tej dominanty do tonalnego centrum. Ostatnim etapem tego rozwoju jest *zupełnie rozwinięta technika afunkcyjnego użycia trójdźwięku zwiększonego* w t. 295—308 z „Im wilden Tanz”:



Szereg trójdźwięków zwiększonych rozpoczyna się chromatycznym postępem tychże w dół (t. 295 — 297). Dwa ostatnie współbrzmienia tego następstwa (*es g h-d fis ais*), powtórzone dwukrotnie (t. 297 — 298), stają się modelem sekwencji przesuwającej je o pół tonu w górę, od t. 307 ze skróceniem modelu. W dalszym ciągu następują dwa trójdźwięki zwiększone, nie będące członami sekwencji (*e gis his-f a cis*; t. 305—312). Przez cały czas brzmienia trójdźwięków zwiększonych niema tu poczucia tonacji; są one „symetrycznemi akordami“ E r p f a o równej jakości wszystkich tonów. Dopiero ostatni trójdźwięk (t. 309 — 312) rozumiemy z dalszego przebiegu utworu jako dominantę akordu *b d f*. Ton *f* w t. 309 — 312, w chwili brzmienia równowartościowy

[13]) H. M e r s m a n n „Angewandte Musikästhetik“, str. 225, podobnie tegoż autora „Die Tonsprache der neuen Musik“, Moguncja 1928, str. 32—35.

z tonami *a* i *cis*, *staje się* fundamentem, zmieniając akord symetryczny w alterowaną dominantę. Następstwo afunkcyjnych trójdźwięków zwiększonych, jedna z głównych cech impresjonizmu muzycznego, otrzymuje, jak widzimy, u Griega zupełnie już skrystalizowaną formę.

W procesie stopniowego usamodzielniania się trójdźwięku zwiększonego działa zasada, mająca podstawowe znaczenie dla całej akordyki Griega: dyssonujące współbrzmienie, zrozumiałe przedtem tylko w związku z innemi akordami jako napięcie ku konsonującym współbrzmieniom, staje się u Griega samodzielną jednostką akordową. Działanie tej zasady zaobserwować można we wszystkich dyssonujących akordach. Śledząc poszczególne etapy tego procesu usamodzielniania, otrzymuje się obraz stopniowej ewolucji, zadziwiający wprost ciągłością swej linji, prostej i wolnej od jakichkolwiek załamań lub zmian kierunku. Większe lub mniejsze usamodzielnienie dyssonujących współbrzmień pozostaje u Griega w prostym stosunku do ich stopliwości [14]).

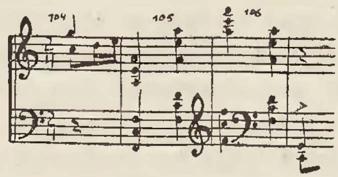
Septyma *wielkiego septymowego akordu* (np. *c, e, g, h*), po wstępnej fazie swego usamodzielnienia, zgodnej z techniką przed-griegowską, uzyskuje w sukcesywnym rozwoju znaczenie tonu równouprawnionego z tercją i kwintą, traci swe napięcie dyssonansu, stając się tonem o ruchu swobodnym, bez dążności do rozwiązania. Typowy jest dla Griega skok wielkiej septymy o tercję w dół (op. 21/3 t. 15; op. 27/2 t. 136 i 140; op. 27/4 t. 126; op. 28/4 t. 36; op. 33/4 t. 16; op. 36/3 t. 192; op. 37/2 t. 177 — 178 i in.); metrycznem położeniem i długością trwania podkreśla Grieg równouprawnienie septymy z pozostałemi tonami akordowemi (op. 37/2 t. 177—178 i in.). Rzadszy choć bynajmniej nie wyjątkowy jest skok septymy wielkiej o tercję w górę (op. 17/13 t. 3; op. 27/2 t. 115 — 116; op. 36/2 t. 72 — 73; op. 66/17 t. 10 — 11; op. 67/7 t. 5—6 i op. 74/2 t. 7—8) [15]). Przez swobodne traktowanie septymy staje się tak wielki akord septymowy zamkniętą w sobie *jednostką*

---

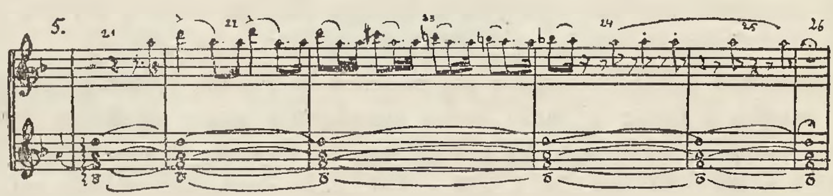
[14]) Rolą poszczególnych interwałów w stopliwości współbrzmień zajmę się w pracy „Przyczynki do systematyki harmonji". Tu nadmienię tylko, że poza wielką septymą, małą sekundą i małą noną, — obejmiemy je nazwą „pary półtonowej", tłumacząc tak „Leittonpaar" Erpfa (op. cit. str. 68), — które według Erpfa są jedynemi interwałami, wpływającemi na ostrość („Klangschärfe") współbrzmień (op. cit. str. 80), także inne interwały oraz ich położenie w akordzie decydują o mniejszej stopliwości współbrzmienia. Tak np. akord *c, es, g, h*, a jeszcze bardziej *c, e, gis, h* ostrzej dysonują, niż *c, e, g, h*, choć zawierają tę samą parę półtonową.

[15]) Tu należy sprostować zdanie Kurtha („Romantische Harmonik", str. 233): „u Griega septymy, a nawet wielkie septymy bardzo często swobodnie odskakują zwłaszcza skokiem zwiększonej sekundy w dół"... o tyle, że skoku septymy wielkiej o zwiększoną sekundę wdół u Griega wogóle *nie* spotykamy...

akordową, całością, co uwydatnia kompozytor, „przerzucając“ ten czterodźwięk jako całość, np. w „Im wilden Tanz“:



Wielki akord septymowy traci swe dyssonujące napięcie zupełnie, do tego stopnia, że stać się może punktem spoczynku, a więc wyładowaniem innych napięć jako zakończenie części utworu (op. 66/15 t. 33; op. 66/16 t. 39), a nawet jako *ostatnie współbrzmienie kompozycji* („Ein Vogel schrie...“ z op. 60):



Jest to zapewne *pierwsze w historji muzyki* (ok. r. 1890—95) *zakończenie dyssonującym akordem o funkcji tonicznej* [16]).

Działanie zasady usamodzielnienia daje się śledzić również w innych czterodźwiękach, choć żaden z nich nie staje się ostatecznem zakończeniem utworu. Podkreślanie pojedyńczego akordu, jego specyficznego brzmienia prowadzi z natury rzeczy do rozluźnienia związku z otaczającemi akordami i z centralną toniką [17]); technika „absolutnego brzmienia“ stosowana jest w całej pełni, zwłaszcza w *półzmniejszonym akordzie septymowym.* Czterodźwięk ten (np. *c*, *es*, *ges*, *b*), jeden z typowych środków wyrazu w romantyce, osiąga swój szczytowy punkt w „Trystanie“, wyczerpującym wszystkie jego możliwości [18]). Po wstęp-

---

[16]) Twierdzenie Erpfa, jakoby po raz pierwszy pojawiało się zakończenie dysonującym akordem w „Pieśni o ziemi“ Mahlera (op. cit. str. 119), jest nietylko niedokładne w odniesieniu do twórczości Mahlera, u którego takie zakończenie spotykamy już przedtem w pieśni „Ich atmet, einen linden Duft“, lecz wręcz fałszywe w przyznaniu pierwszeństwa pod tym względem Mahlerowi. Zakończenie na akordzie dominantowym septymowym spotykamy już u Schumanna w pieśni „Im wunderschonen Monat Mai“ i w „Bittendes Kind“ z cyklu „Kinderszenen“ op. 15.

[17]) Kurth mówi o technice „absolutnego brzmienia“ (absolute Klangwiskung), op. cit. str. 257.

[18]) Por. Kurth, op. cit.

nych fazach swego usamodzielniania (dłuższy czas trwania: op. 18/4 t. 68 — 69, kwartet pośm. 2 część, t. 142 — 149: rozpoczynanie utworu tym akordem: op. 33/1) staje się wreszcie półzmniejszony akord septymowy, prawdopodobnie pod wpływem W a g n e r a, akordem stosowanym wyłącznie dla swego brzmienia, przyczem moment tonalny ustępuje na plan drugi. W melodramacie „Bergliot", op. 42, brzmi akord *c, es, ges, b* przez szereg taktów między tonacją *c-moll* a *fis-moll* (t. 93 — 101). Słuchacz nie odnosi tego czterodźwięku do poprzedzającej, ani do następującej po nim tonacji; użyty wyłącznie dla swego dramatycznego wyrazu, jest półzmniejszony akord septymowy jednostką harmoniczną niezależną od otaczających współbrzmień, przedstawiając typowy przykład techniki „absolutnego brzmienia".

Mniej samodzielny jest *akord septymowy z wielką septymą a małą tercją* (np. *c, es, g, h*) z powodu mniejszej stopliwości; z tej samej przyczyny zupełnie się nie spotyka u Griega akordu sept. z kwintą zwiększoną w stosunku do tonu podstawowego (np. *c, e, gis, h*).

Dyssonanse usamodzielniają się również w pięcio- i sześciodźwiękach D^9 *z wielką a także z małą noną* rozwiązują nonę skokiem (wielka nona o tercję w górę: op. 11 t. 393; op. 17/10 t. 8—9; op. 26/4 t. 5—6; op. 48/4 t. 26 — 27; op. 51 t. 190 — 191, 252 — 253, 284 — 285; op. 57/2 t. 116—117; op. 68/2 t. 3—4; op. 74/2 t. 24—25 i 1 część kwartetu pośm. t. 18—19); akordy te, tworzące przedtem kompleks napięć, teraz stają się same wyładowaniem napięcia jako punkt spoczynku w przebiegu utworu; np. „An der Wiege", Lyrische Stücke op. 68:



(Por. też zakończenie środkowej części w op. 2/3; wstęp do Peer Gynta t. 12; op. 57/4 t. 4; op. 71/2 t. 19). Przewrót nony w pięciodźwiękach dominantowych, tak częsty w dwudziestym wieku, pojawia się już u Griega w zupełnie rozwiniętej formie. Septymę, jako przewrót wielkiej nony spotykamy w 2. psalmie z op. 74:



To ugrupowanie tonów, jedyny wypadek u Griega, wynika w t. 20 z zamiany głosów parami: tenor i bas śpiewają w t. 20—23 to samo, co sopran i alt w 16—19 (z małemi zmianami); jest to więc kontrapunkt podwójny par głosowych, zamiast pojedyńczych głosów. Skupienie tonów wielkiej nony w sekundę pojawia się też tylko jeden raz u Griega: „Halling“ z albumu na chór męski op. 30:

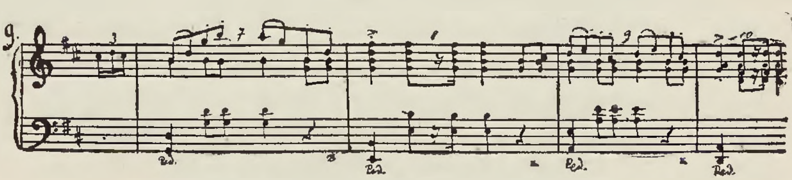
8.



W obu tych wypadkach jest przegrupowanie tonów wielkiej nony zupełnie równorzędne z formami akordowemi, w których nona zachowuje swą pierwotną postać; natomiast mała nona nie pojawia się wogóle jako samodzielny przewrót, tworząc jedynie zarodkowe stadjum tego układu głosów (op. 73/6 t. 20), wykorzystanego w całej pełni dopiero przez Debussy'ego (por. prélude „Feuilles mortes“). Indywidualną cechą stylu Griega jest współbrzmienie, zewnętrznie identyczne z akordem nonowym z wielką noną (bez tercji), a wynikłe przez sprowadzenie nuty chromatycznej w D^7 w dół na ton przejściowy. Współbrzmienie to spotykamy zarówno w tonacji durowej (marsz z op. 56 t. 11; op. 47/2 t. 49; op. 66/8 t. 8; op. 68/3 t. 26), jak mollowej (przy użyciu seksty doryckiej: op. 24 t. 8, op. 73/6 t. 6.

Z *pobocznych akordów nonowych* najczęstszy jest u Griega *pięciodźwięk II stopnia* w *dur*; nie osiąga on wprawdzie samodzielności pięciodźwięku dominantowego, niemniej jednak może opuścić swą nonę skokiem, a raz jest nawet punktem spoczynku wewnątrz utworu, jako zakończenie dwutaktu; „Hochzeitstag auf Troldhauden“, Lyrische Stücke op. 65:

9.



Inne pięciodźwięki pojawiają się rzadko, zazwyczaj tylko jako wynik sekwencji.

Z *sześciodźwięków* uzyskuje wielką samodzielność D^{11} z wielką noną bez tercji (a więc bez pary półtonowej między tercją a undecymą).

Nazwą sześciodźwięku dominantowego obejmujemy tylko współbrzmienia, w których przewaga funkcji dominantowej — mimo trzech tonów subdominanty — jest wystarczająco silna, aby słyszeć ten akord jako reprezentanta jednej funkcji. Dla jednoznacznego wyrażenia funkcji dominantowej w D^{11} konieczny jest fundament dominanty w głosie najniższym; stąd brak przewrotów tego akordu. Taka D^{11} z wielką noną osiąga w stopniowym rozwoju charakter zamkniętej w sobie jednostki akordowej: undecyma tworzy sama wyładowanie napięcia (op. 19/2 t. 44), a cały sześciodźwięk jest nawet zakończeniem czterotaktu (Wstęp do „Peer Gynta" op. 23, t. 16).

Poza D^{11} z wielką noną (bez tercji) jest sześciodźwięk na II wzgl. VI stopniu jedynym akordem undecymowym, który ma szersze zastosowanie. Opuszczając jeden z tonów pary półtonowej (zazwyczaj tercję, rzadziej nonę), staje się on całością, undecyma jest rozwiązaniem dążącego ku niej opóźnienia; „Nächtlicher Ritt" z cyklu „Stimmungen" op. 73:



Przykład ten (t. 154 i 156) dowodzi ponad wszelką wątpliwość świadomego stosowania undecymowego akordu na II stopniu. Nawet w postaci pełnego sześciodźwięku spotkamy undecymowy akord II stopnia u Griega (choć tylko jedyny raz w całej twórczości; „Spielmannslied" z op. 25, t. 26). Przez sekwencyjne powtórzenie powstaje w 28 t. akord undecymowy *c*, *e*, *g*, *h*, *d*, *f*, nie spotykany zresztą nigdzie u Griega.

Inne sześciodźwięki, oraz *siedmiodźwięki*, (z których Grieg stosuje tylko D^{13} i siedmiodźwięk na II stopniu) nie osiągają samodzielności poprzednio omówionych akordów.

Nadbudowa tercyj, będąca zasadą struktury dla omówionych wyżej akordów ma podstawowe znaczenie: wszelkie współbrzmienia w innych interwałach (o ile nie są przewrotami akordów zbudowanych tercjami) rozumie słuchacz jako wynikłe z wprowadzenia interwału bądź to *zastępującego* tercję, bądź też *dodanego* do pełnego akordu zbudowanego tercjami; każda struktura inna niż tercjowa jest pochodną tej ostatniej. Współbrzmienia wprowadzające *obok* lub *zamiast* tercyj inne interwały, zewnętrznie identyczne z przewrotami akordów zbudowanych tercjami, są jednak od nich zasadniczo różne: tony każdego akordu są w muzyce tonalnej różnowartościowe, w szczególności posiada każdy akord

swój fundament; współbrzmieniu *f*, *a*, *d*, jako przewrocie trójdźwięku *d*, *f*, *a* jest *d* fundamentem; jeśli natomiast wynika to samo współbrzmienie przez wprowadzenie do trójdźwięku *f*, *a*, *c* seksty w miejsce kwinty, opiera się ono na fundamencie *f*. (Różnicę między obiema formami, często ze sobą zamienianemi, poznał jeszcze Rameau, mówiąc o „double emploi“ akordu *f*, *a*, *c*, *d* [19]). Zaliczenie współbrzmienia do jednego lub drugiego gatunku zależy od przebiegu harmonicznego, od warunków, w których akord występuje.

Trójdźwięk z sekstą w miejsce kwinty, znany klasykom tylko jako subdominanta z dodaną sekstą (bez kwinty), lub jako akord neapolitański, przenoszą romantycy w dążeniu do przymglenia zjawisk harmonicznych na dominantę, otrzymując zupełnie usamodzielnione współbrzmienie, pozbawione już wyrazistości funkcyjnej klasyków, (z powodu zbytniego zbliżenia do oczekiwanej po dominancie toniki, wynikłego z dwu wspólnych z nią tonów). (Wyjątkowo spotyka się tonikę o tej strukturze; Chopin, mazurek op. 17/4). Grieg, jak inni romantycy, traktuje sekstę tak zbudowanej dominanty jako równouprawniony ton akordu, poprzedzając ją często własnem opóźnieniem (op. 17/16 t. 5; op. 17/24 t. 4; op. 35/1 t. 3).

Kwartsekstowa nadbudowa nad fundamentem, wynikająca z zastąpienia tercji i kwinty trójdźwięku ich górnemi sekundami, wykazuje stopniowy rozwój z opóźnienia podobnie, jak to w historji harmonji widoczne jest w innych współbrzmieniach: wynikając początkowo z opóźnień lub tonów przejściowych, stają się stopniowo zupełnie samodzielnemi akordami. Przez pominięcie rozwiązania kwinty i seksty nad dominantą przygotowuje Grieg usamodzielnienie nadbudowy kwartsekstowej nad basem, przejawiające się w poprzedzeniu tonów tego akordu opóźnieniem, jak w „Arietta“ z „Lyrische Stücke“ op. 12:

11.



Interpretacja taktu 12 jako przewrotu następującej toniki jest zupełnie wykluczona przez oczekiwanie kadencji: takt 12 cechuje *dominantowe* napięcie ku tonice, rozpoczynającej powrót początku kompozycji. To

---

[19]) Hugo Riemann „Geschichte der Musiktheorie in IX — XIX Jahrhundert“, Lipsk 1898, str. 470.

samo następstwo jest ostatnią kadencją utworu. Nadbudowę kwartsekstową stosuje Grieg najczęściej w dominancie (podobnie, jak najczęstsze tu było przedtem opóźnienie kwartsekstowe); przenosi ją jednak też na pozostałe funkcje: subdominantę o tej strukturze spotykamy w pieśni „Des Höchste" z op. 33 (t. 21). Następstwo *f, b, d — c, es, g* jest plagalną kadencją, przyczem *f, b, d* jest zastępcą akordu *f, as, c* wzgl. *f, as, d.* Zastosowanie tej struktury w akordzie tonicznym pojawia się w środkowej kadencji utworu „I Ola Dalom, I Ola Kjönu" z „Norvegische Volksweisen" op. 66:



Jednym z najważniejszych łączników między akordyką romantyczną a impresjonistyczną jest *akord dominantowy septymowy, w którym miejsce kwinty zajęła seksta.* Zwyczajnym układem tonów tego akordu — nazwiemy go „sekstseptymowym", D_6^7 — jest położenie seksty ponad septymą np. *g*, f^1, h^1, e^2. Współbrzmienie to, znane klasykom tylko jako wynik opóźnienia lub tonów zamiennych (i to stosunkowo rzadko), pozostaje we wczesnej romantyce wprawdzie jeszcze opóźnieniem, bardzo często jednak już nierozwiązanem. W tem stadjum nierozwiązanego opóźnienia przejmuje Grieg ten akord i traktując sekstę, jako równouprawnioną część akordu, prowadzi go w sukcesywnym rozwoju do zupełnej samodzielności. Z współbrzmienia zrozumiałego przedtem tylko jako napięcie ku rozwiązaniu, staje się D_6^7 (prowadzący sekstę najczęściej skokiem o tercję w dół: op. 3/2 t. 8—9; op. 7/1 t. 129—130; op. 21/3 t. 35 — 36; op. 26/5 t. 9; op. 38/5 t. 3 — 6 i in.; także w górę: op. 36/3 t. 55—56; op. 57/3 t. 13; op. 59/5 t. 7—8 i op. 71/4 t. 7) celem rozwiązania (seksta otrzymuje swe własne opóźnienie: op. 10/3 t. 4; op. 11 t. 85; op. 17/15 t. 6; op. 28/1 t. 17; op. 30/5 t. 7; op. 40/4 t. 39; op. 43/3 t. 13; op. 45/3 t. 71—74 i op. 57/6 t. 7), wreszcie *punktem spoczynku* („Kuhreigen und Bauerntanz" z „Zwei nordische Weisen" op. 63 t. 4). D_6^7 jest tu już stapiającą się w sobie jednostką akordową bez tendencji rozwiązania. Również w akordzie nonowym stosuje Grieg tę strukturę, zastępując kwintę w D^9 sekstą. Akord ten, opuszczając począt-

kowo sekstę skokiem tercji w dół (op. 21/4 t. 40; op. 54/3 t. 77), traktowany jest potem zupełnie swobodnie: w utworze „Geheimnis“ (Lyrische Stücke op. 57) nie rozwiązuje się ten pięciodźwięk wogóle, lecz, powtórzony wraz z poprzedzającym tekstem, tworzy model sekwencji, która go również nie rozwiązuje:



Długi czas trwania tego akordu wraz z pedalizacją i dynamiką (diminuendo do *ppp* w t. 27) jest jedną z antycypacyj impresjonizmu. Charakterystyczny dla Griega jest D^7_6, w którym tercja schodzi na ton przejściowy, dając w wyniku współbrzmienie zawnętrznie identyczne z $D^{9}_{\substack{7\\6}}$ bez tercji (op. 16/2 t. 4; op. 25/2 t. 31; op. 26 t. 14; op. 65/2 t. 12). W tonacji mollowej jest ten ton przejściowy sekstą dorycką.

Jeśli się śledzi w historji harmonji tonalnej powstawanie nowych akordów, rzuca się w oczy fakt, że terenem, na którym najpierwej dokonywują się wszelkie inowacje w strukturze, jest dominanta: tu powstaje w XVII w. pierwszy akord septymowy, (przenosząc nową strukturę akordową dopiero później na zasadzie analogji na inne akordy), tu usamodzielnia się w XVIII w. pierwszy pięciodźwięk D^9, tu wreszcie tworzy wiek XIX akord sekstseptymowy, doprowadzony w dziele Griega do zupełnej samodzielności. I znowu jest dominanta terenem, na którym rodzą się dwie nowe formy akordowe, wynikłe z usamodzielnionego opóźnienia prymy w D^7 i w D^7_6. Zewnętrznie jest D^7 z opóźnieniem prymy przez jej górną małą sekundę (np. *f*, *gis*, *h*, *d*) identyczny z zmniejszonym septymowym akordem, a więc z nonowym akordem bez fundamentu i opóźnienie prymy jest identyczne z małą noną akordu. Zasadnicza różnica obu form leży w tem, że podczas gdy nona ma w zasadzie określony kierunek rozwiązania i wyjątkowo tylko pojawia się w głosie najniższym, to ten sam ton, jako usamodzielnione opóźnienie prymy, jest zastępcą tejże, ma ruch swobodny i występuje wyłącznie w głosie najniższym. Tę nową strukturę spotyka się zwłaszcza w kadencjonujących połączeniach $D — T$, jako widoczny wyraz dążenia do urozmaicenia szablonowego już kroku kwintowego w basie, zastąpionego teraz skokiem o sekstę w dół, jak np. w kadencji z op. 47/3; op. 66/5 t. 39; op. 67/2 t. 10; op. 70/7 t. 47; op. 73/2 t. 12

i 84 (*heses* tego ostatniego tekstu czytać należy jako *a*). Wskutek zupełnie swobodnego prowadzenia obejmuje górna sekunda fundamentu rolę tonu podstawowego w akordzie, staje się z tonu dążącego do rozwiązania — równouprawnioną, swobodną częścią akordu. Struktura ta może występować w połączeniu z alteracjami poszczególnych tonów akordu: cytowane op. 47/3 oraz op. 73/2 przynoszą dolną alterację kwinty, w op. 70/1 zachodzi równoczesna dolna alteracja kwinty i sestymy. D_7^6 osiągnął równe znaczenie z dawnym D^7; toteż również w akordzie sekstseptymowym może górna sekunda tonu podstawowego rozwinąć się z opóźnienia w samodzielny ton akordowy. Proces ten zaobserwować można in statu nascendi w „Albumblatt“ z Lyrische Stücke op. 47:



W 16 takcie występuje D_6^7 z opóźnieniem prymy, rozwiązanem dopiero na ostatniej ósemce taktu. „Wyjaśniwszy“ w ten sposób rolę tonu basowego *As*, a z drugiej strony przyzwyczaiwszy niejako słuchacza przez długość trwania tego opóźnienia do współbrzmienia *As*, *f*, *h*, e^1, może teraz kompozytor pominąć rozwiązanie opóźnienia, może też, bez obawy nieporozumienia, skrócić już trwanie tego współbrzmienia. D_6^7 usamodzielnił górną sekundę prymy z opóźnienia w równouprawnioną część akordową, dając w wyniku nowy typ akordu. Grieg stosuje tu często spotykaną zasadę przy wprowadzeniu nowych współbrzmień: kompozytor powtarza je, ułatwiając w ten sposób słuchaczowi ich zrozumienie, przyzwyczajając go do nich.

Dotychczasowa teorja nie mogła swemi środkami ująć takich zjawisk; nic dziwnego, że żadna praca ani z literatury griegowskiej, ani też z zakresu historji stylów lub teorji nie czyni o tych akordach najmniejszej wzmianki. A jednak historyczne znaczenie tych akordów z usamodzielnionem opóźnieniem prymy nie da się dość wysoko ocenić!

Grieg przenosi *subdominantową „sixtę ajoutée“* na pozostałe funkcje. Podczas gdy w subdominancie, uwydatniając i podkreślając funkcję, jest ona dyssonansem charakterystycznym[20]), to, zastosowana w innych

---

[20]) Termin ten tworzy R i e m a n n w „Handbuch der Harmonielehre“, wydanie 8 i 9, Lipsk 1921, str. 142.

akordach, mąci przejrzystość struktury i jednoznaczność funkcyjną. W subdominancie jest dodana seksta czynnikiem konstruktywnym, gdy w innych akordach ma ona raczej rolę destruktywną. Wartość estetyczna tych współbrzmień leży wyłącznie w tarciu dyssonansu między kwintą a sekstą. U klasyków jest to tarcie tylko wtórnym momentem, wynikiem dodania dyssonansu charakterystycznego, a interwał między kwintą a sekstą jest zawsze sekundą wielką. Grieg dodaje do subdominanty również małą sekstę, która, nie będąc dyssonansem charakterystycznym, mąci funkcję podobnie, jak w innych akordach. W „Im wilden Tanz“ brzmi seksta neapolitańska *heses* (z trylem *ces* w t. 135—136) równocześnie z kwintą subdominantową.

W innych akordach dodaje Grieg sekstę małą lub wielką, zależnie od tonacji (tonika z dodaną sekstą: op. 43/6 t. 68—69; op. 67/1 t. 18; dominanta z dodaną sekstą: op. 54/6 t. 18; op. 67/1 t. 16): dodana seksta jest u Griega zawsze rodzimym tonem tonacji, nie podlegając poza cytowanym przykładem, alteracji. Akordy z dodaną sekstą tworzą tak ważny łącznik z jednej strony między techniką, która buduje akordy jako wyraz funkcji tonalnej z rodzimych tonów, i z drugiej strony — dzięki zmąceniu funkcji — między sekundami impresjonissycznemi, stosowanemi już bez względu na tonację tylko dla estetycznej wartości dyssonansu. Dominanta z dodaną sekstą staje się punktem spoczynku jako zakończenie pierwszej części utworu „Glockengeläute“ (Lyrische Stücke, op. 54), tworząc wraz z przebiegiem całego utworu antycypację impresjonizmu.

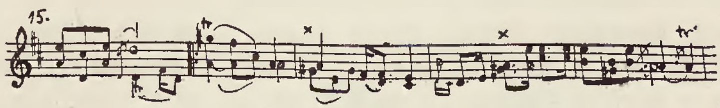
Drugą grupę akordów z tarciem sekundowem dwu tonów tworzą współbrzmienia, wynikłe z użytkowania *heterofonji norweskiego instrumentu ludowego „hordangefele“* — dla harmoniki. Określenie „heterofonja“, oznacza u Platona odstępstwo od ścisłego unisona w muzyce starożytnych Greków; badacze muzyki egzotycznej (A b r a h a m, H o r n b o s t e l, A d l e r[21])) stosują ten termin dla określenia sposobu, w jaki postępują głosy w muzyce azjatyckiej: „głosy rozpoczynają unisono... w dalszym ciągu różnią się między sobą... powstają tony poboczne i przejściowe, które bądź to konsonują, bądź też dyssonują z główną melodją...“ [22]). W norweskich tańcach, wykonywanych na har-

---

[21]) O. A b r a h a m u. E. M. v. H o r n b o s t e l: „Studien über des Tonsystem der Japaner“ w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, r. IV, Lipsk 1902—1903, str. 333; G. A d l e r „Über Heterophonie“ w „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“ (1908), Lipsk 1909, str. 18; również G. C a p e l l e n „Ein neuer exotischer Musikstil“, Stuttgart s. a., str. 18.

[22]) G. A d l e r, op. cit. str. 18.

dangefele[23]), jest częsta dwugłosowość również heterofonją. Brak tu rozwiązania dyssonansów, które tłumaczą się techniką instrumentu: grajek, wykonywując melodję na jednej strunie, „zaczepia“ jakby przypadkowo o sąsiednie, wskutek czego powstają m. i. bardzo często sekundy. Nie są to dyssonanse w zwyczajnem znaczeniu słowa, o napięciu i dążeniu do rozwiązania; wprowadzone są jedynie dla pełniejszego brzmienia (podobnie jak to Stumpf stwierdza w muzyce sjamskiej[24]), a Abraham i Hornbostel w japońskiej[25]). Grieg podkłada pod takie heterofoniczne sekundy — akordy, i to w ten sposób, że „nie uwzględnia“ jednego z tonów takiej sekundy. I tak takty oryginału:



otrzymują w opracowaniu Griega następującą postać, jak op. 72/13:



Pod małą sekundą *gis-a* pokłada kompozytor w t. 32 dominantę *A-dur*, wskutek czego ton *a* jest w tem współbrzmieniu obcy, w następnym takcie natomiast, gdzie nad fundamentem dominantowym występuje opóźnienie tercji w lewej ręce, ujmuje się samą tercję *gis*, jako ton nie należący do akordu. W drugiej harmonizacji tego taktu (t. 37) jest ta rola tonu *gis* jeszcze bardziej oczywista: słyszymy tu akord undecymowy *h*, *d*, *fis*, *a*, *cis*, *e*, w którym ton *gis* pojawia się jakby

[23]) Norwegische Bauerntänze (Slatter) für die Geige solo wie dieselben auf der norwegischen Bauernfiedel gespielt werden. Originalaufzeichnung von Johan Halvorsen, Lipsk, Peters.

[24]) Karl Stumpf „Tonsystem und Musik der Siamesen“, str. 126 (cytat według pracy Abrahama i Hornbostla).

[25]) loco cit.

„przypadkowo", bez żadnego rozwiązania, ani napięcia ku rozwiązaniu, jedynie dla uzyskania pełniejszego brzmienia. (Undecyma *c* rozwiązuje się przez pozostanie na miejscu, nona *cis* przez krok sekundy w dół). Takie traktowanie dyssonansu stało się typowe dla impresjonizmu, technika ta osiąga u Griega, jak widzimy, zupełnie rozwiniętą formę.

W omawianej zasadzie usamodzielniania tkwią również początki *akordów pentatonicznych*. Nazwą tą obejmiemy wielodźwięki złożone z wszystkich, lub kilku tonów pentatoniki anhemitonicznej, o ile nie są zbudowane według struktury tercjowej lub jednej z jej pochodnych. (Używamy więc tego terminu w ciaśniejszem znaczeniu, niż *Erpf*[26]), nie wykluczający z akordów pentatonicznych struktury tercjowej). Akordy pentatoniczne nie wykazują jednolitej zasady strukturalnej ze względu na interwały; wspólną cechą akordów pentatonicznych jest samodzielność głosu najniższego, który staje się wskutek tego fundamentem danego współbrzmienia. Zasadą struktury tych akordów jest nadbudowa dowolnych interwałów nad basem; słuchacz ujmuje te współbrzmienia, jako oparte na głosie najniższym, co posłużyło mi za podstawę dla sprowadzenia różnych ze względu na interwały akordów do wspólnego mianownika. Interesująca jest pod tym względem pieśń „Ein Schwan", op. 25/2, gdzie proces usamodzielniania takiego akordu obserwujemy in statu nascendi. T. 9. przynosi opóźnienie akordu dominantowego w rozłożeniu poszczególnych tonów. Linja „płynna" głosu górnego „tężeje" wraz z resztą głosów w samodzielny akord *c, d, f, g, b, d,* użyty dla swego specyficznego brzmienia, niezależny od otoczenia. Ten jego charakter występuje tem wyraźniej, że kompozytor powtarza to współbrzmienie, przenosząc je jako *całość* o oktawę w górę. Następne utwory przynoszą akordy pentatoniczne już jako samoistne współbrzmienia: op. 33/12, t. 73 (akord $f\ b\ es^1\ g^1\ b^1\ c^2$), op. 38/3 t. 24 (akord $d\ h\ e^1$ jako cel szeregu tonów przejściowych) i op. 48/4 t. 1—2 (akord $C\ G\ c\ f\ a\ c^1\ d^1$). Akordy pentatoniczne pojawiają się stosunkowo rzadko u Griega, występując wyłącznie na terenie muzyki tonalnej; tem większe jest ich znaczenie: otrzymując charakter impresjonistycznych „plam" akordowych, wskazują one na bliskie nadejście impresjonizmu muzycznego. Typowy dla Debussy'ego akord powstaje znów w pracowni Griega.

W powstaniu dotąd omówionych akordów działa zasada usamodzielniania. *Symultatywność brzmień* poprzednio tylko *sukcesywnie* po sobie *następujących* — to druga zasada, tworząca w rozwoju harmonji nowe akordy. Jej współdziałanie z zasadą usamodzielniania daje w wyniku

---

[26]) op. cit. str. 48.

sumy akordowe. Określenie to ograniczymy tylko do wypadków, gdy dane współbrzmienie ujmie słuchacz *istotnie* jako *sumę różnych akordów*, w przeciwstawieniu do akordów, które, jakkolwiek złożone z elementów różnych funkcyj, są dla słuchacza *jednostką akordową.* (Już D^7 składa się z elementów dominanty i subdominanty). *Suma akordów* jest *polifunkcyjna*, gdy monofunkcyjna jednostka, choćby złożona z elementów różnych funkcyj, tworzy biegunowe przeciwieństwo sumy. Największe znaczenie wśród współbrzmień polifunkcyjnych osiąga u Griega *suma toniki i dominanty.* W bifunkcyjnej sumie toniki i dominanty przynajmniej *jeden z akordów*, z reguły trójdźwięk toniczny, ma *formę eliptyczną*, występuje bez tercji. Jest to konieczny i wystarczający warunek zaistnienia bifunkcyjności, brak jednego już tonu w nadbudowie tercyj uniemożliwia w tem współbrzmieniu monofunkcyjne ujęcie przez słuchacza. Wynikając początkowo ze zwyczajnych opóźnień, jak już u wiedeńskich klasyków w każdej prawie końcówce żeńskiej, uzyskuje bifunkcyjna suma $T + D$ u Griega coraz większą samodzielność. Po dłuższem trwaniu tych opóźnień i metrycznie eksponowanem ich położeniu (op. 18/6 t. 20; op. 66/9 ostatni takt, jako przejście attacca w następny utwór; op. 13/1 t. 20 — 25; op. 29[1 t, 6 — 13), następuje ich kilka po sobie, tak, że nie mogą być dla słuchacza już „przypadkowemi" tworami (opóźnieniami i t. p.); dzięki swemu specyficznemu dźwiękowi uzyskała ta — wciąż bifunkcyjna — suma rolę samodzielnej struktury akordowej; n. p. w "Einsamer Wanderer", Lyrische Stücke op. 43.



Grieg tworzy samodzielną bifunkcyjną sumę akordową (por. jeszcze op. 72/2, t. 78 — 79); w dalszym swym rozwoju historycznym staje się to współbrzmienie z bifunkcyjnego — afunkcyjnem, tracąc w ten sposób charakter sumy. Tak stosuje potem wielodźwięki o strukturze $T + D$ *Skrjabin*, w którego dziele odbywa to współbrzmienie ostatnią fazę rozwoju [27])

Twórczość Griega jest ważnym etapem w rozwoju samodzielnych *akordów kwintowych.* Cały szereg zjawisk współdziała tu w powstaniu

---

[27]) Por. pracę dr. Z. Lissy „O harmonice A. Skrjabina" („Kwartalnik muzyczny" z. 6—7 i odbitka).

nowej zasady strukturalnej. Już w usamodzielnionym trójdźwięku eliptycznym jest kwinta podstawą struktury. Nadbudowę *dwu kwint* daje suma $T+D$ przy eliptycznej formie obu jej składników; usamodzielniając się coraz bardziej, zbliża się ta suma, jak w następującym przykładzie „Hochzeitstag auf Troldhaugen“, Lyr. St. op. 65 (t. 174—178), już do „plamy” akordowej impresjonizmu, tracąc swą bifunkcyjność:



(Por. też op. 66/5, t. 1—2).

Rozwiązanie na trójdźwięk toniczny w ostatnim takcie powyższego przykładu zdaje się wynikać raczej z omówionej już dążności do zachowania zewnętrznej tylko łączności z dawną techniką, niż z wewnętrznego napięcia tego akordu kwintowego, prawie już zupełnie samodzielnego (pedalizacja!!). Również opóźnienia dają początek akordom kwintowym. Umieszczając współbrzmienie dwu kwint nad podwójną nutą pedałową, otrzymuje kompozytor współbrzmienie trzech kwint nad sobą „Halling“, Lyr. St. op. 47, t. 13), gdzie takie współbrzmienie trzech kwint jest wyładowaniem poprzedzającego je crescendo, zbliżając się w ten sposób do samodzielności). Wszystkie te formy, zupełnie samodzielne u impresjonistów, tu występują w stadjum zarodkowem, rozwiązując się na akordy o strukturze tercjowej; bliskiem jest już jednak nadejście nowej struktury kwintowej, jako samodzielnej zasady budowania akordów, gdyż często—jak była o tem mowa—jest to rozwiązanie w Greiga już tylko przejawem zwyczajnej w historji muzyki dążności do zachowania zewnętrznego związku z dawną techniką, nie wynikając koniecznie z wewnętrznego napięcia współbrzmienia. Jeszcze bardziej zbliża się Grieg do techniki impresjonistów, gdy naśladując w następującym przykładzie z „Glockengeläute“, Lyr. Stücke, op. 54, brzmienie dzwonów, osiąga w wyniku równoczesnego prowadzenia dwu dwugłosowych linij kwint równoległych,—współbrzmienie trzech kwint nad sobą:



Współbrzmienia *f, c, g, d,* i *c, g, d, a,* nie są bifunkcyjnemi tworami, ani opóźnieniami, wynikają natomiast z przecięcia się ostinata lewej ręki z linją kwint równoległych w prawej ręce. Są to samodzielne już akordy kwintowe, tworzące tu wtórny wynik przecięcia tych dwu linij; Debussy używa akordów kwintowych już jako wartości pierwiastkowych.

W dziedzinie połączeń akordowych szczególne znaczenie ma *stosunek trytonowy* następujących po sobie akordów. Dając akordowi neapolitańskiemu pozycję zasadniczą trójdźwięku, łączy go Grieg — jak inni romantycy — skokiem basu o kwartę zwiększoną, wzgl. kwintę zmniejszoną na fundament dominanty. Akord neapolitański występuje w tem połączeniu nietylko w formie trójdźwięku durowego: otrzymuje ona również postać czterodźwięku o strukturze D^7 (op. 49/1 t. 13; op. 58/1 t. 44; op. 59/4 t. 11; op. 62/6 t. 23 — 24), lub akordu septymowego z wielką septymą (op. 54/3 t. 15; op. 64/2 t. 82; op. 65/1 t. 14 — 16; op. 71/4 t. 54), a nawet nonowego, jak w kwartecie smyczkowym op. 27, cz. I, t. 223. Dominanta dominanty w *b-moll* staje się przez trytonowy skok basu nonowym akordem neapolitańskim z *h-moll* (o strukturze pięciodźwięku dominantowego), łącząc się z dominantą tej tonacji przez enharmoniczną zamianę *b* na *ais* i *des* na *cis* (domyślne w dominancie). (Por. też op. 54/4 t. 20; op. 65/3 t. 173; op. 65/4 t. 10).

Następstwo akordów pozostających w stosunku trytonowym stosuje Grieg też poza łączeniem akordu neapolitańskiego z dominantą; w 3 części sonaty wiolonczelowej op. 36 oraz w op. 71/4 poprzedza Grieg nawet tonikę trójdźwiękiem odległym od niej o zwiększoną kwartę (tonika otrzymuje przez to odcień funkcji dominantowej). Pokrewieństwo trytonowe, przeniesione z połączenia akordu neapolitańskiego z dominantą — na inne akordy, jest jednym z czynników współdziałających w obaleniu tonalności, opartej na pokrewieństwie kwintowem.

Technika prowadzenia głosów w połączeniach akordowych wyzwala się u Griega już dość wcześnie z „prawa najbliższej drogi)“, obowiązującego traktowanie dyssonansu u klasyków. Prawo najbliższej drogi wywodzi się z prowadzenia głosów w fakturze wokalnej, tworzącej w zasadzie podstawę stylów instrumentalnych do XIX w. włącznie. W romantyce, przygotowującej zwolna emancypację faktury instrumentalnej z więzów wokalizmu, prawo najbliższej drogi traci stopniowo swe wyłączne znaczenie. Akordy rozwiązują się bez głosowego prowadzenia tonów napięcia; w stylu instrumentalnym wyzwalającym się z wpływów faktury wokalnej miejsce napięcia *tonów* w akordzie zajmuje napięcie *akordu*, jako całości. Wyładowanie tego napięcia nie jest związane z określonem prowadzeniem tonów akordu, które mogą być, jak widzieliśmy, opuszczone skokiem. Przez brak rozwiązania

wogóle (zarówno głosowego, jak akordowego), są dane wielodźwięki wreszcie jednostkami akordowemi, a nie kompleksem głosów, jak przedtem. Wyrazem tego jest następstwo akordów na zasadzie *paralelizmu*. Jest to technika biegunowo przeciwna technice klasyków, w której równoległość oktaw, tercyj, sekst lub akordów sekstowych miała za zadanie wzmocnić, podkreślić głos główny. W paraleliźmie, jako konsekwentnie stosowanej zasadzie łączenia akordów, mają wszystkie głosy równe znaczenie, stapiając się w całość; współbrzmienia mają tu znaczenie jednostek dźwiękowych, tworząc jakby jeden głos wyższego rzędu [28]). Paralelizm akordów w interwałach większych, niż sekunda, uważać można za wstępne stadjum tej nowej techniki. Jest on jeszcze nie tyle sam dla siebie środkiem wyrazu, ile raczej *wynikiem* łączenia akordów z równoległem prowadzeniem głosów. Gdy Grieg łączy subdominantę septymową z toniką septymową na zasadzie paralelizmu, jak w „Norwegische Volksweisen" op. 66/18 t. 58—59, lub w pierwszej części kwartetu pośm. *F-dur*, to akordy te zachowują jednak swą funkcję tonalną. Przykład z kwartetu *F-dur*, 1 część:



Również łańcuch akordów dominantowych, następujących po sobie na zasadzie paralelizmu („Nächtlicher Ritt" z cyklu „Stimmungen" op. 73 t. 67—72) nie czyni z nich jeszcze przez to afunkcyjnych „plam" impresjonistycznych. Każdy z tych akordów jest dominantą następującego akordu, a więc przedstawicielem funkcji harmonicznej w stosunku do tego następującego akordu, (choć przez następstwo szeregu takich czterodźwięków: d^7 g^7 c^7 f^7 b^7 es^7 traci słuchacz poczucie ośrodka tonalnego [29]). Podobnie łączy paralelizm kadencjonujące następstwo tercjowo pokrewnych kwartsekstowych przewrotów w „Nächtlicher Ritt" (z „Simmungen" op. 73 t. 177—181), lub kadencjonujące następstwo tercjowo pokrewnych akordów sekstseptymowych w „Das Kind der Berge":

---

[28]) Erpf wprowadza dla tej techniki termin „mikstura" (op. cit. str. 78).

[29]) Erpf, op. cit. str. 38.



Przykład ten przedstawia zarazem ostatni etap usamodzielnienia tego akordu.

Paralelizm akordów w interwale *sekundy* nadaje przesuwanym tak współbrzmieniom wyłącznie w melodyce tony przejściowe. Odróżniwszy w ten sposób dwa rodzaje paralelizmu, będącego wyrazem zupełnego usamodzielnienia akordów, traktowanych jako jednostki analogiczne do tonów melodji [30]), stwierdzić można u Griega zupełny rozwój tej techniki, zarowno w jej wstępnem stadjum paralelizmu funkcyjnego, jak i w dalszej fazie paralelizmu akordów napięcia. Paralelizm akordów napięcia, tak typowy dla Debussy'ego, spotykamy u Griega w zupełnie rozwiniętej formie w omawianej już pieśni „Ein Vogel schrie...":



W szeregu tak łączonych akordów septymowych pierwszy i ostatni reprezentują funkcję toniczną w *d-moll*, pozostałe nie mają pod względem funkcyjnym konstruktywnego znaczenia, przedstawiając technicznie szereg akordów przejściowych. Pieśń „Ein Vogel schrie..." uważać należy za *najważniejszy w swem znaczeniu historycznem utwór Griega:* technika impresjonistyczna, którą przygotowuje Grieg całym szeregiem zjawisk harmonicznych, występuje w tych 26 taktach w zupełnie rozwiniętej postaci. Paralelizm i zakończenie dyssonującym akordem na-

[30]) Dotąd uwzględniali teoretycy tylko paralelizm akordów napięcia (używając zresztą innych określeń): A. E. Hull, Modern Harmony, Londyn s. a., str. 120; R. Lenormand, Étude sur l'harmonie moderne, Paryż 1913, str. 21; K. Blessinger, Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung, Stuttgart 1919, str. 113.

leżą do głównych cech technicznych, odróżniających harmonikę impresjonistyczną od harmoniki stylów poprzedzających. Teraz trzeba tylko Debussy'ego, aby technikę tę zastosował do malarskich założeń impresjonizmu. Typowo impresjonistyczny paralelizm trójdźwięków z dodaną sekstą spotykamy u Griega w następującym cytacie pieśni „Lockung" op. 67:



W ustępie tym stoi kompozytor na gruncie impresjonizmu. Tonacja jest chwiejna: w pierwszym czterotakcie słyszymy *d-moll* eolskie przy równoczesnem zaznaczeniu równoległej *F-dur* przez krok basowy $F - c^1$. Dominanta eolska występuje w t. 16 w kwartsekstowym przewrocie z dodaną sekstą *f*; otrzymany akord przesuwa się na zasadzie paralelizmu o sekundę w górę na akord zamienny i wraca do swej pierwotnej wysokości. W następnym czterotakcie słyszymy ten sam akord w przewrocie z tonem *c* w najniższym głosie (t. 19) przy identycznem zastosowaniu paralelizmu; z powodu podwojenia tonu *f* przeważa tu *F-dur*, które też staje się w dalszym przebiegu pieśni panującą tonacją.

Nowa technika paralelizmu ma podstawowe znaczenie nie tylko dla faktury impresjonizmu, lecz dla całej współczesnej muzyki; *twórcą paralelizmu jest* Grieg, *nie* Debussy, jak dotąd przyjmowano [31]).

Na terenie tonalności pracuje Grieg w kierunku rozszerzenia jej zakresu. Współdziała tu szereg czynników:

---

[31]) Por. Kurt Westphal: „Die moderne Musik im Lichte Debussy's" w „Die Musik" XX rocznik, zeszyt 9, Stuttgart 1928, str. 634: „...właściwe znaczenie Debussy'ego leży w stworzeniu systemu równoległej akordyki".

1. *Tonikalizacja.* Termin ten, wprowadzony przez Schenkera [32]), oznacza otaczanie akordów tonacji ich własnemi dominantami i subdominantami.

2. *Rozwiązywanie kwartsekstowego opóźnienia* nad dominantą *na akord dominantowy* o *innym fundamencie* (najczęściej położonym o tercję niżej: op. 33/6 t. 11—12; op. 43/4 t. 26—27; op. 59/4 t. 8; op. 67/2 t. 14; op. 68/6 t. 35; także o sekundę wyżej: op. 60/3 t. 22—23; op. 70/1 t. 41).

3. Wykorzystanie *enharmoniki.* Np. w op. 35/4 powoduje przemianowanie *gis*, *h*, *d*, *f*, dominanty dominanty w *d-moll*, na *h*, *d*, *f*, *as*, dominantę dominanty w *f-moll*, — włączanie akordów tonacji *f-moll* w zasiąg tonacji *d-moll* (bynajmniej jednak *nie* modulację!)

4. *Linearyzm* (akordy przejściowe). Jeżeli w 2 pieśni z op. 50 wprowadza Grieg szereg przejściowych tonów, (przy zachowaniu głosu leżącego, jako łącznika), otrzymuje współbrzmienia wynikłe z prowadzenia głosów a rozszerzające znów zakres tonacji *f-moll*:

	des	*d*	*es*	*e*
c —	*c* —	*c* —	*c* —	*c*
e	*f*	*fis*	*g*	*b*
g	*des*	*d*	*es*	*e*
c	*b*	*as*	*g*	*ges*

Współbrzmienia te wynikają z prowadzenia głosów; interpretacja ich jedynie ze stanowiska pokrewieństwa tonalnego (np. *d*, *fis*, *a*, *c* jest trzecią dominantą w *f-moll*) nie ujmowałaby istoty tego zjawiska (por. też op. 45/3 t. 3/7—33).

5. Stosowanie pewnych *charakterystycznych następstw akordowych wyłącznie dla ich specyficznego brzmienia* („absolute Fortschreitungswirkung" Kurtha). Stosunek trytonowy akordów stał się samoistnym środkiem wyrazu dając nawet kadencję ostateczną, w której tonikę poprzedza trójdźwięk durowy odległy o tryton. Podobnie tercjowe pokrewieństwo uzyskuje znaczenie „absoluter Fortschreitungswirkung", prowadząc do włączenia akordów zbudowanych z tonów obcych danej tonacji.

Przeniesienie charakterystycznych połączeń stylu a cappella, wyłącznie dla ich brzmienia — wyraz zainteresowania XIX w. dawną muzyką [33]) — rozszerza również zakres tonacji. Używając znanego następ-

---

[32]) Neue musikalische Theorien und Phantasien, tom I, Harmonielehre, Stuttgart i Berlin 1906.

[33]) R. Hohenemser „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19 J. auf die deutschen Komponisten?", Lipsk 1900; W. Niemann: „Die musikalische Renaissance des 19 Jahrh.", Lipsk 1911.

stwa dwu trójdźwięków, w którem drugi położony jest o sekundę niżej (P a l e s t r i n a „Stabat Mater"), otrzymuje Grieg np. w 2 psalmie z op. 74 następstwo *b, d, f — as, c, es — g, b, d — es, g, b — des, f, as — b, d, f.* Akordy *as, c, es* i *des, f, as,* obce tonacji *B-dur* użyte dą dla specyficznego brzmienia wymienionego połączenia bez względu na tonację.

6. *Sekwencja* transponująca pewnego połączenia akordowego jest również czynnikiem rozszerzającym zakres tonacji. Tak np. w „Im wilden Tanz" następuje poza cytowanym afunkcyjnym ustępie (Przykład 3) trójdźwięk *b, d, f,* który wraz z następującym po nim *g, h, d* (— „absolutne brzmienie" pokrewieństwa tercjowego! —) staje się modelem sekwencji: *b, d, f — g, h, d; h, dis, fis — as, ces, es; c, e, g — a, cis, e,* dzięki której osiągnąć może centralną tonikę utworu *e, gis, h.* Sekwencja nie wywołuje tu modulacji, włączając tylko do tonacji *E-dur* obce jej pierwotnie akordy.

7. Stosowanie *tonalnych cech muzyki ludowej.* Jednym z głównych momentów stylu Griega jest *kwarta lidyjska.* Rozwiązując się początkowo o pół tonu w górę, jak ton alterowany, uzyskuje ona już w muzyce do „Peer Gynta" op. 23 („Taniec córki króla gór") ruch swobodny; cały taniec utrzymany jest w tonacji lidyjskiej, służącej tu do wyrażenia groteskowości tańczącej postaci. Potem jest kwarta lidyjska już czysto muzycznym środkiem wyrazu (np. op. 57/6 t. 28—35, cały cykl op. 72). W op. 59/2 jest kwarta lidyjska w t. 14 tonem przejściowym; specyficzny jej charakter potęguje jeszcze ukośne brzmienie *dis — d:*

$$\begin{matrix} e_3 & dis_3 & cis_3 & a_2 \\ cis_3 & h_2 & a_2 & f_2 \\ a_1 & \text{———} & \text{———} & d_2 \end{matrix}$$

Całą kompozycję opartą na gamie lidyjskiej spotykamy — poza „Peer Gyntem" — w cyklu pieśni dziecięcych op. 61; pieśń „Das Meer" ma tonację *G-dur,* w której stale zamiast *c,* brzmi *cis,* nie powodując jednak zmiany tonacji.

Septyma eolska, septyma miksolidyjska i seksta dorycka uzyskują zupełną swobodę i równouprawnienie z innemi tonami gamy (choć niema u Griega utworów, wyłącznie opartych na jednej z tych skal). Utworem, którego melodyka opiera się na gamie *cygańskiej,* jest „Hirtenknabe", Lyr. St. op. 54, gdzie interesujące jest rozwiązanie opóźnienia interwałem zwiększonej sekundy w dół (t. 39):

$$\begin{matrix} d^1 & \text{——} \\ a, & g \\ cis & B. \end{matrix}$$

W dążeniu do wzbogacenia tonalności usiłuje Grieg zasilić ją *tonacjami kościelnemi*. Widoczne to jest w pieśni „Warum schimmert dein Auge" z op. 59, gdzie kompozytor zamierza stworzyć utwór w tonacji frygijskiej, rozpoczynając i kończąc trójdźwiękiem *e*, *gis*, *h* przy braku znaków przykluczowych.

24.



E, *gis*, *h* nie jest jednak dla słuchacza toniką, lecz ma funkcję dominanty w *a-moll*, które jest tonacją utworu o rozszerzonym zakresie: kwartsekstowe opóźnienie nad dominantą w 8. takcie rozwiązuje się na D^7 o fundamencie *c*, zyskując dla tonacji *a-moll* akord pierwotnie rodzimy w *F-dur*. Okazuje się on dominantą dominanty w stosunku do *b*, *d*, *f*, *as*, *c*, nowego akordu neapolitańskiego w *a-moll*; takty 11—12 są sekwencyjnem powtórzeniem t. 9—10. Po pięciodźwięku neapolitańskim następuje w t. 13—14 *D* z *a-moll*, poczem w t. 15 dominanta dominanty (*dis*, *f*, *a* wynika przez opuszczenie fundamentu i alterację dolną kwinty w *h*, *dis*, *fis*, *a*). Zamiana enharmoniczna *dis* na *es* daje dominantę dominanty w *Es-dur* (*f*, *a*, *c*, *es*), której dominanta (nonowa bez tonu podstawowego, t. 17—18) włącza się tak do *a-moll*. Chromatyczne podwyższenie *f-fis* i *as-a* daje w t. 19 akord rodzimy pierwotnie w *e-moll* jako t. zw. II stopień, w drugiej połowie 20 t. ukazuje się dominanta dominanty tej tonacji (niedokładna ortografja oryginału: *b* zamiast *ais*). Po tem wychyleniu w stronę dominantową (dalekiem jednak od modulacji) odbywa się powrót przez obniżenie *fis* na *f*. Tonacją utworu jest *a-moll* mimo, że trójdźwięk toniczny wogóle się nie pojawia. Pieśń ta jest przykładem działania omówionych czynników w kierunku rozszerzenia zakresu tonacji; zupełnie niezrozumiałe jest twierdzenie S t e i n a: „poza rozpoczynającą i kończącą dominantą z *a-moll* — niema tu żadnej tonacji" (!) [34]).

---

[34]) R. H. S t e i n „Grieg", 3 i 4 wydanie, Berlin 1922, str. 163.

Działanie podanych czynników wcieliło do tonacji akordy, których pokrewieństwo z główną toniką jest nieraz bardzo dalekie. Nie może ona już niejako nad tak rozległem państwem utrzymać swej władzy, zmuszona do dzielenia rządów: gdy septyma eolska wypiera nutę charakterystyczną, poczyna się chwiać wyłączna władza jednej toniki, a zaznacza się często wahanie między tonacją mollową a jej paralelą (op. 30/1 t. 11—20; op. 48/2 t. 1 i nast. i in.). Podobnie powstaje chwiejność między tonacją mollową a dominantą paraleli przy przewadze seksty doryckiej (w op. 11, t. 186—195 waha się poczucie centrum tonalnego między *a moll* a *G dur*). Podkreślanie pojedynczych akordów i połączeń akordowych przy unikaniu samego trójdźwięku tonicznego, typowe dla późnej romantyki, przyczynia się do podkopania wyłącznej władzy toniki: powtarzając np. połączenie trójdźwięku zwiększonego na III stopniu w moll z VI stopniem, wywołuje Grieg chwiejność tonalną między toniką mollową a subdominantą paraleli,, jak w op. 50/2 t. 417 — 420, gdzie przez podkreślanie w *e moll* połączenia *g*, *h*, *dis-c*, *e*, *g*, waha się tonacja między *e moll* a *C dur*. Unikanie trójdźwięku tonicznego widoczne jest w 24 przykładzie, gdzie tonika *a moll* wogóle się nie pojawia, choć jest dla słuchacza centrum odniesienia. Jest ono u Griega ciągle jeszcze zachowane, choć często na dalekim planie; nawet afunkcyjne użycie trójdźwięków zwiększonych tworzy tylko epizod w utworze posiadającym swe centrum odniesienia.

Zmierzch tonalności moll i dur jest już jednak niedaleki, przejawia się on w następującym przykładzie z „Valse—Impromtu", Lyr. St op. 47.



Panującą tonacją jest *e moll*; wrażenie tonacji *E dur* w prawej ręce powstaje przez prowadzenie nuty charakterystycznej i seksty doryckiej w dół. *Dis* w t. 4 jest antycypacją septymy w akordzie *e-g-h-dis*. Antycypacja ta otrzymuje swój dolny ton zamienny *cis*. Analogicznie ma w t. 6 antycypacja tonu *cis*, nony dominantowej, swój ton zamienny *h*. Wrażenie równocześnie *dwu* tonacyj powstaje przez bezpośrednie przeciwstawienie *c* w lewej ręce i *cis* w prawej (t. 4). *Nie* jest to jeszcze bitonalność, gdyż jako równoimienne posiadają one wspólną tonikę; należy tu mówić o *„bimodalności"* [35]).

---

[35]) Termin E. Evansa: „Atonality and Politonality" w: Cobbett, Cyclopedie Survey of Chamber-Music, tom I, Londyn 1929.

Zapowiedzią politonalności są t. 481—492 z op. 51. („Altnorwegische Romanze mit Variationen“), gdzie Grieg tonikalizuje nad nutą pedałową w *h moll* paralelę toniki, paralelę subdominanty, subdominantę, akord neapolitański i jego paralelę. Wskutek tego brzmią w poszczególnych odcinkach: *D dur*, *G dur*, *e moll*, *E dur* i *a moll* równocześnie z nutą pędałową z *h moll*; w każdym takim odcinku pojawia się w głosie górnym dominanta danego akordu tonacji, usamodzielnionego przez tonikalizację. Jakkolwiek nuta pedałowa każe cały ten ustęp odnieść do centrum *h moll*, to jednak widoczne jest, że Grieg operuje tu równoczesnością dwu tonacyj. Zastąpienie tonacji *h moll* jej dominantową nutą pedałową, odnoszącą cały ten ustęp do *h moll*, tworzy łącznik między dawną techniką monotonalną a współczesną bitonalną.

Harmonika Griega przedstawia jednolitą linję rozwoju; ostatnie dzieła są dalszym ciągiem początkowych, jako ich logiczne następstwo. Znaczenie Griega jest w odnośnych monografjach z jednej strony przeceniane, z drugiej zaś przez pominięcie jego historycznego znaczenia — niedoceniane. Dążeniem niniejszej rozprawy było przedstawić twórczość tego kompozytora w świetle zagadnień harmonicznych wskazując na jego rolę w historji tych zagadnień.

Grieg sam zdawał sobie sprawę z prymitywności formalnej swych dzieł; świadczą o tem jego własne słowa: „artyści, jak Bach i Beethoven wznieśli na wyżynach kościoły i świątynie. Ja chciałem tylko ludziom domki zbudować, gdzie czuliby się swojsko i szczęśliwie“ [36]). A choć niewiele tylko z nich wykazało trwałą budowę, powstał z nich materjał należący do fundamentów współczesnej harmoniki. Wpływ bowiem Griega był w swoim czasie bardzo wielki, jak przyszłe badania wykażą.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

PO WIEDEŃSKIM FESTIVALU MIĘDZYNARODOWEGO TOWARZYSTWA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ (1932)

W artykule niniejszym nie mam zamiaru dawać szczegółowego przeglądu z tegorocznego festivalu M. T. M. W. Pragnę tylko omówić tu pokrótce pewne ogólniejsze, psychologiczne i techniczne podstawy muzyki współczesnej, które szczególnie dobitnie zaznaczyły się w materjale na tym festivalu przedstawianym.

Festival wiedeński był przedewszystkiem ciekawą ilustracją techniki powstawania nowych stylów w sztuce. Pokazał, jak w każdej epoce tworzenia się nowego stylu współistnieją obok siebie równocześnie dawne i nowe formy i środki wyrazu, zanim te ostatnie zdo-

---

[36]) G. Schjelderup — W. Niemann: „Edvard Grieg“, Lipsk s. a.

będą ostatecznie prawo do życia, jak każdej chwili obumierają te dawne formy, a na ich miejsce powstają nowe. Ten stan rzeczy znalazł wyraz w postawieniu naprzeciw siebie dwóch zasadniczo różnic zorjentowanych grup kompozycyj: jednej, która zaznaczała jeszcze wyraźnie swą genezę z ducha i środków tonalności dur-moll, i drugiej stojącej już radykalnie na gruncie atonalizmu.

Do pierwszej grupy zaliczam już nietylko utwory o stylu wybitnie kompilacyjnym, ale też i wszelkie próby stosowania choćby nowych w stosunku do systemu dur-moll typów techniki, które jednak choćby tylko pośrednio dadzą do tego systemu sprowadzić. Znajdą tu więc miejsce nawet utwory bitonalne i politonalne szkoły francuskiej. Jakkolwiek pewien efekt dźwiękowy politonalności często już równa się atonalności, to jednak panująca tam zasada konstrukcji da się sprowadzić do zasady systemu dur-moll, przeniesionej z dymensji horyzontalnej na wertykalną. Dlatego z rozumowego punktu widzenia eksperyment ten nie przedstawia większych możliwości.

Inne utwory tego typu to przeważnie próby coraz radykalniejszego zniweczenia harmonicznej konstrukcji systemu dur-moll. Ostatnie jego stadjum przedstawiały na festivalu wiedeńskim kompozycje, gdzie przy zupełnem już rozbiciu struktur całościowych stanowiących podstawę tej harmoniki, zatrzymane zostały równocześnie podstawy melodyki temu systemowi właściwe. Ma się rozumieć, że i tego rodzaju eksperymenty mają raczej tylko negatywne znaczenie jako ostatnie przeżytki systemu dur-moll i jako takie nie mogą być uważane za próby nowych poczynań konstrukcyjnych w muzyce. Rola ich w historji polega raczej na tem, że pozwalają nam one retrospektywnie ująć pewne najbardziej może istotne cechy systemu dur-moll, które w muzyce absolutnie tonalnej przyjmowane jako zrozumiałe same przez się nie ujawniają się z taką wyrazistością. Pokazują nam mianowicie jak bardzo ściśle zespolony był w systemie dur-moll element harmoniczny z melodycznym i ujawnia, jakie były specyficzne formy tych wzajemnych związków. W melodji i harmonji dur-moll znajdują wyraz równocześnie jedne i te same, najbardziej dla tego systemu typowe struktury dźwiękowe [1]). Z chwilą gdy nastąpi ich wzajemny rozdział, t. zn. gdy struktury te zatrzymane zostaną w obrębie tylko jednego z tych elementów, powstaje wrażenie destrukcji podstaw całego systemu. Wrażenie to często nawet bywa wyzyskane świadomie dla celów groteski. Najczęściej wzajemny rozdział melodyki i harmoniki tonalnej dokonywa się w praktyce w tej formie, że melodja zatrzymuje strukturę tonalną przy mniej lub bardziej nietonalnej harmonice (Częste np. u Prokofiewa). Postawienie melodyki na gruncie atonalizmu będzie zawsze wyrazem bardziej radykalnego nastawienia kompozytora, aniżeli zanegowanie samej tylko tonalnej harmoniki. Harmoniczne bowiem struktury systemu dur-moll rozwijające się w kierunku wertykalnym, t. zn. polegające na specyficznych połączeniach akordów o budowie tercjowej, są tylko przeniesieniem na inne dymensje pewnych analogicznych struktur melodycznych i z nich wzięły początek. Będąc zaś zjawiskiem pierwotnem na terenie melodji, a nie na terenie harmonji, struktury tonalne systemu dur-moll nietylko działają silniej w melodji niż w harmonji, ale też zniweczenie ich w melodji działa bardziej radykalnie, niż zniweczenie ich w harmonji. (Nie mówiąc o tem, że działają tu w znacznej mierze pewne momenty czysto psychiczne, które sprawiają, że wrażenie melodyczne jest stale czemś bardziej w polu świadomości eksponowane niż wrażenie harmoniczne).

Zgodnie z tem twierdzeniem uczy nas doświadczenie, że jako absolutnie nietonalną „słyszymy“ tylko taką muzykę, której melodyka ujęta jest nietonalnie, sam atonalny charakter harmoniki nie wystarcza. Do tych względów objektywnej natury dołączają się jeszcze zresztą i momenty czysto subjaktywne. Każdy dzisiejszy słuchacz, choćby na-

---

[1]) Bliżej zajęłam się tym problemem w pracy p.t. „Z zagadnień melodyki“ („Kwartalnik Muzyczny“ № 14 — 15).

wet najbardziej radykalnie nastawiony wnosi ze sobą podświadomie do przeżycia muzycznego cały kompleks przedstawień tonalnych przejętych z systemu dur-moll. Tradycje bowiem systemu dur-moll działają na każdego z nas bez względu na nasz bardziej lub mniej pozytywny stosunek do „nowej" muzyki. Słysząc muzykę, której pewne elementy postawione zostały na gruncie tonalnym, zaś inne na gruncie nietonalnym, te pierwsze jako znajdujące silniejszy oddźwięk w świecie naszych własnych przedstawień tonalnych, działają na nas mimowoli z większą siłą, może nawet silniej, niż to niejednokrotnie było intencją kompozytora. Jako znane narzucają nam się one same przez się, podczas gdy w zakresie struktur atonalnych, nieskrystalizowanych dotąd w jakieś ogólniejsze typy, umysł słuchacza pomału i z trudnością dopiero szuka kontaktu z myślą muzyczną kompozytora.

Grupa kompozycyj, stojących radykalnie już na gruncie atonalizmu, była na festivalu wiedeńskim znacznie liczniej reprezentowana. Tu znowu ciśnie się na myśl cały szereg refleksyj ogólniejszej natury, zanim jeszcze słuchacz zdążył uświadomić sobie poszczególne różnice stylu i techniki. Otóż wydaje się, jakoby okres, który przeżywamy w twórczości muzycznej w obecnej chwili był nietyle okresem walki o nową treść w muzyce (jakim była np. w stosunku do klasycyzmu epoka romantyków), ale przedewszystkiem okresem *walki o nowy język muzyczny*. Fakt, że formy i środki używane w ostatnich 150 latach przeżyły się, wyraża się w coraz wyraźniejszem negatywnem do nich nastawieniu umysłów prawdziwie twórczych jako do czegoś zużytego, konwencjalnego, co nie jest w stanie wyrazić już jakiejkolwiek nowej treści. Szukamy więc nowego języka, i w tem dążeniu jedynem koncentrujemy się tak silnie, że nawet świadomie eliminujemy zeń wszystkie czynniki tworzenia i przeżywania w muzyce, które nie są z niem związane. Tu może szukać należy owego wybitnie intelektualistycznego nastawienia dzisiejszej generacji do muzyki, uważanego często za objaw jej ubóstwa twórczego, gdy tymczasem jest ono tylko wynikiem przeświadczenia, że właśnie nie co innego, jak zdobycie nowego języka muzycznego jest w danej chwili rzeczą najważniejszą. Dlatego generacja nasza raczej eksperymentuje na każdem kroku, niż się bezpośrednio wyżywa. Okoliczność ta tłumaczy też fakt olbrzymiej dzisiejszej hyperprodukcji muzycznej wśród jednostek o małym, lub nieraz nawet żadnym talencie: każdy bez względu na swe bardziej lub mniej twórcze możliwości chce wziąć czynny udział w tem eksperymentowaniu na temat nowego języka muzycznego. Wszak żądza eksperymentowania na każdem polu jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech człowieka współczesnego. Zaś słuchacz ze swej strony tak jest pochłonięty czynnością akomodowania form swej apercepcji do tego nowego języka, że także w przeżyciu muzycznem angażuje raczej intelekt, niż jakiekolwiek inne władze psychiczne.

Odnośnie do tych prób stworzenia nowego języka muzycznego na podstawach różnych od tonalności dur-moll, skonstatować daje się zawsze jeszcze dość daleko posunięta rozbieżność dróg, do tego celu wiodących, postępujących zresztą w kierunku wytyczonych zasadniczo już w latach ubiegłych. Nawiasem wspominamy tylko, że współczesna muzyka hiszpańska czerpie jeszcze zawsze pełną dłonią z folkloru i nadmienimy eksperymenty współczesnej Szkoły Czechosłowackiej na temat systemu ćwierćtonowego, która jak dotąd, tak i nadal nie zdają się mu wróżyć możliwości rozwoju.

Większość eksperymentów atonalnych, przedstawionych na festivalu jako najbardziej miarodajne dla współczesności, dadzą się ująć jako rezultaty dwóch zasadniczo różnych typów psychiki w muzycznej twórczości współczesnej. Pierwszy to typ umysłu o rozbudzonej wyobraźni dźwiękowej, opierającego się w inwencji twórczej i jej realizacji przedewszystkiem na samem *wrażeniu* dźwięku i na przedstawieniach tonalnych, które bezpośrednio z tego wrażenia biorą początek. Drugi, to typ umysłu raczej abstrakcyjnego, dla którego istotą muzyki jest nie samo zmysłowo dane wrażenie, ale raczej myślenie za pomocą dźwięków. W tym procesie myślenia wrażenie ustępuje na plan dalszy. Kompozytor nie

myśli za pomocą przedstawień tonalnych opierających się na wrażeniu, ale za pomocą przedstawień wytwórczych, które pośrednio biorąc początek także z przedstawień o treści zmysłowej, przemieniają się w jego umyśle na przedstawienia tonalne o treści *abstrakcyjnej.* Treścią ich są pewne struktury dźwiękowe natury czysto formalnej, oraz element tych struktur. W innych warunkach działały nawet te same struktury zmysłowe walorem dźwięku, ale przeszedłszy przez filtr danej psychiki i przeniesione przez nią na plan wyłącznie formalny, stają się dla świadomości dostępne tylko jako czynniki pewnych schematów konstrukcji dźwiękowej. (Dla przykładu wymienimy choćby proces modulacji: jest on przeniesieniem na dalszą metę i na inną dymensję pewnych kroków melodycznych, jako takich dostępnych bezpośrednio ujęciu zmysłowemu. Ale gdy w procesie modulacyjnym zestawiamy całe rejony tonalne do tych dźwięków przynależne, wówczas zmysłowe walory przywiązane do zmiany wysokości dźwięku w interwale kwintowym czy tercjowym, już dla nas nie istnieją. One uświadamiają się nam tu tylko jako pewien współczynnik konstrukcji muzycznej, przeszły na plan abstrakcji. Ma się rozumieć, że w muzyce atonalnej drogi i środki tego procesu psychicznego, dotyczącego przemiany przedstawień tonalnych zmysłowych na abstrakcyjne są nieco odmienne). Synteza i wzajemna przemiana przedstawień tonalnych zmysłowych na abstrakcyjne, jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech sztuki muzycznej, która na terenie innych rodzajów sztuki, np. plastyki, znajduje wewnętrzne uzasadnienie jako przetransponowana z terenu muzycznego.

Sprecyzowane dwa typy psychiki zaznaczały oczywiście swą odrębność i w dawniejszych okresach twórczości muzycznej, ale nigdy może nie wystąpiła ta odrębność z taką siłą jak dziś. Wspólną ich cechą w obecnej chwili jest fakt, że oba zarzucają konstrukcję systemu dur-moll, oba też nie zdołały dotąd znaleść jakiejś zasadniczo nowej zasady konstrukcyjnej, która byłaby zdolną zastąpić zasadę konstrukcji systemu dur-moll. Pierwszy nie ustalił wogóle na razie swych podstaw teoretycznych, wyraża się tylko jako synteza pewnego kierunku praktyki muzycznej, przedstawiającego się na pierwszy rzut oka dość różnorodnie. Za to drugi znalazł jak najściślejsze podstawy teoretyczne w technice t. zw. kompozycji dwunastotonowej. W żadnym wypadku nie jest to jedna zasada konstrukcyjna w tem znaczeniu, w jakiem nią była zasada dur-moll: raz uwzględnia bowiem tylko świat wrażeń zmysłowych i przedstawień tonalnych treści fizycznej, które z wrażeń biorą początek, drugi raz tylko świat abstrakcji, nie liczącej się, lub tylko minimalnie z wrażeniem zmysłowem.

Jako przykład pierwszego typu psychiki w muzycznej twórczości współczesnej wymienimy muzykę t. zw. „*motoryczną*“, szeroko rozpowszechnioną w całej produkcji europejskiej. Ogólnie biorąc powiedzieć można, że technika kształtowania formy jako całości rozwijającej się w czasie, polega tu na oparciu większych lub mniejszych całości na pewnem charakterystycznem centrum czysto dźwiękowem. Przy harmonice i melodyce, częściowo lub nawet zupełnie atonalnej, pozbawionej stałej zasady konstrukcyjnej, mają te centra dźwiękowe stworzyć dla naszej percepcji słuchowej, pewne ośrodki jednolitości. Ten rodzaj techniki częsty jest zwłaszcza w muzyce instrumentalnej typu koncertującego. Melodja operuje tam strukturami nietonalnemi, opartemi na skali chromatycznej nowego typu, a podstawę wzajemnych stosunków pomiędzy temi strukturami, ich połączenia i przyporządkowania w czasie stanowi *podobieństwo form ruchu melodycznego* w poszczególnych strukturach. Niema żadnych stosunków centralnych, ani funkcyjnych w obrębie całości melodycznej, niezawsze też może być mowa o stosowaniu imitacji, zwłaszcza w obrębie poszczególnego głosu koncertującego. Wobec tego, że i konstrukcyjny schemat całości niezawsze uświadamia się dość jasno, by mógł w tym stanie rzeczy stanowić dla słuchacza objektywną podstawą całościowego sposobu ujmowania kompozycji, suggeruje autor inny sposób ujęcia całościowego za pomocą jednolitych form ruchu, które narzucają mu się do porównania słuchowo, w *bezpośredniem* wrażeniu. Nie jest to identyczność, jak w imitacji,

ale tylko podobieństwo, nieujęte w jakieś ogólniejsze ramy ścisłej konstrukcji jak w systemie dur-moll, gdzie zasada odpowiedzi w kwincie uwarunkowana była systematyczną i centralną budową skali. Stosując zamiast zasady ścisłej imitacji zasadę podobieństwa form ruchu melodycznego, rozwija melodyka w takich wypadkach zwykle dużą ruchliwość, w obrębie której może się najłatwiej zaznaczyć ów podwójny, nieidentyczny ale podobny charakter form ruchu. Pewne mniejsze całości melodyczne, grupujące się około dźwięków, specjalnie eksponowanych pod względem wysokości, siły i akcentu rytmicznego, stanowią tam owe dźwiękowe ośrodki formalne. Do tego typu kompozycyj należą też utwory, gdzie nie melodyczny, ale rytmiczny element stanowi ośrodek jednolitości. Przykładów na jeden i drugi typ kompozycyj „motorycznych" dostarczył festival wiedeński poddostatkiem. Zastosowanie rytmu jako czynnika jednolitości formalnej wyraża się w oparciu motywów melodycznych, względnie melodyczno-harmonicznych, niepowiązanych pomiędzy sobą wyższą zasadą konstrukcyjną, o pewne specyficzne schematy rytmiczne. Następstwo takich licznych motywów melodycznych wydaje się wówczas jak gdyby niesione wspólnym ruchem rytmicznym. Jeżeli idzie o narzucenie słuchaczowi pewnych wrażeń słuchowych, które samą swą bezpośredniością działania mogłyby stanowić centra odniesienia całości dźwiękowej, rozwijającej się w czasie, to efekt jest o wiele silniejszy w tych wypadkach, gdzie nie melodja, ale rytm uznany zostaje za element jednolitości. Rytm działa bowiem o wiele bardziej bezpośrednio, niż melodja i harmonja. Z drugiej jednak strony, koncentrując istotę przeżycia muzycznego na samych momentach czysto wrażeniowych, z konieczności eliminuje się z tego typu kompozycyj czynniki abstrakcyjne, a tem samem obniża się poziom samej treści muzycznej danego utworu. Niebezpieczeństwo to grozi zwłaszcza tam, gdzie kompozycja bierze od pierwszej chwili swem „dobrem brzmieniem".

Biegunowo przeciwny kierunek współczesnej twórczości muzycznej reprezentowały na festiwalu wiedeńskim utwory, utrzymane w typie t. zw. *techniki dwunastotonowej*, będące doprowadzeniem abstrakcyjnego typu twórczości muzycznej do ostatecznych konsekwencyj. Począwszy od Schoenberga i Berga, a skończywszy na najmłodszych kompozytorach niemieckich i wiedeńskich, ukazano nam wszelkie odmiany i nasilenia tego kierunku. „Wozzek" Berga pozostanie tu chyba nazawsze najgenjalniejszym w muzyce współczesnej przykładem symboliki dźwięku, nie mówiąc równocześnie nic prawie w obronie samej techniki dwunastotonowej. Wewnętrzna treść panuje w „Wozzeku" bowiem tak absolutnie nad formą i konstrukcją, że nie pozwala słuchaczowi bez specjalnego nastawienia w tym kierunku uświadomić sobie rozumowe i techniczne podstawy tej muzyki. Jest to jedno z wyjątkowych dzieł w muzyce współczesnej, w którem wyczuwa się nie chęć eksperymentowania (pomimo, że — jak wiadomo — *jest* właśnie „Wozzek" jednym z najoryginalniejszych eksperymentów zastosowania ścisłych schematów formalnych do muzyki scenicznej!), ale olbrzymią potrzebę ekspansji twórczej. Fakt ten jest potwierdzeniem tezy, że wszelki typ techniki artystycznej ma swoją rację bytu, o ile jest organicznie związany z samym typem inwencji i w nim znajduje swe wewnętrzne uzasadnienie. Zresztą „Wozzek" to muzyka połączona ze słowem, z pewnym, choćby symbolicznie pojętym programem pozamuzycznym, który z konieczności przynosi ze sobą pewne ogólne ramy jednolitości, pewne wspólne dla muzyki punkty odniesienia.

To też probierzem żywotności systemu kompozycji dwunastotonowej będzie raczej muzyka instrumentalna, gdzie samowystarczalność konstrukcji muzycznej jest celem samym w sobie. Nie będę tu podawała zasad kompozycji dwunastotonowej, jako ogólnie muzykom znanych. Zwrócę tylko uwagę na fakt, że podstawą zróżnicowania formy jako całości są (oczywiście zawsze w ramach pewnego przeważnie niedającego się przy fakturze atonalnej utwierdzić uchem schematu formalnego) zasadniczo i tu pewne formy ruchu. Te formy ruchu biorą tu początek z „melodji zasadniczej" (Schoenbergowskiej t. zw. "Grundgestalt"). Podczas gdy w kompozycjach typu „motorycznego" podobne formy ruchu dźwiękowego były bez-

pośrednio dostępne wrażeniu zmysłowemu i ujmowanie całości mniejszych czy większych opierało się na słuchowem utwierdzeniu tego ich podobieństwa, tu ta przynależność mniejszych całości melodycznych utworu do „melodji zasadniczej“ istnieje tylko w abstrakcji. Technika kompozycji dwunastotonowej stosuje wprawdzie imitację, która ma za zadanie przeciwdziałać temu wyłącznie abstrakcyjnemu sposobowi przeżywania kompozycji, powtarzając poszczególne struktury całościowe melodji, zaczerpnięte z „melodji zasadniczej“. Jednakowoż imitacja nie jest tam wyłączną zasadą faktury, poza tem przy melodyce radykalnie atonalnej jej struktury nawet w imitacji nie są tak łatwo dostępne słuchowemu ujęciu, jak w melodyce tonalnej, traktowanej polifonicznie. Zresztą te poszczególne struktury, czy to części większych melodyj, czy motywy lub tematy, stanowiące wzór do imitacji, czy wreszcie kompleksy wertykalne, dające się sprowadzić do „melodji zasadniczej“ powstają z elementów tej „melodji zasadniczej“, ale zestawianych we wzajemnych stosunkach każdorazowo różnych. Że zaś umysł ludzki z natury swej — jak wiemy — nie ujmuje dzieła sztuki w jego elementach, ale zawsze w pewnych większych lub mniejszych całościach, przeto ta przynależność elementów melodycznych i harmonicznych w utworze do „melodji zasadniczej“ nie daje się wcale—poza wypadkami imitacji pewnego konkretnego motywu— ująć uchem. Zresztą nie istnieją tu w samej „melodji zasadniczej“ postawionej na gruncie czysto atonalnym żadne harmoniczne, ani rytmiczne momenty zróżnicowania, które wskazywałyby słuchaczowi w sposób jednoznaczny, jak dokonać ma podziału tej „melodji zasadniczej“ na części, czyli na motywy, tak jak dokonywał podziału tematu na motywy w melodyce tonalnej i na podstawie tego podziału stwarzał sobie punkty zróżnicowania formy muzycznej jako całości. „Melodja zasadnicza“ jest więc wobec tego nie formalnym zarodkiem całej kompozycji, ale dopiero materjałem, z którego kompozytor wybiera elementy przyszłej konstrukcji. Dołącza się do tego i fakt, że „melodja zasadnicza“ celowo unika powtórzeń tego samego tonu, które mogłyby stać się dla percepcji pewnem centrum dźwiękowem, oraz, że o ile występuje w dalszym toku kompozycji w całości to zawsze ze zmianami rytmicznemi w stosunku do wzoru, przedstawionego na wstępie, co wszystko przyczynia się jeszcze w znacznym stopniu do zatarcia we wrażeniu jej konturów całościowych. Wobec tego materjał kompozycji, teoretycznie wyprowadzony w sposób możliwie najściślejszy z „melodji zasadniczej“, słuchowo zatraca z nią wszelki związek, tem więcej, że—jak to już wspominaliśmy poprzednio—materjał dwunastu tonów skali chromatycznej nowego typu jest sam w sobie również zupełnie niezróżnicowany. W skali dur-moll istniały już w samej jej konstrukcji opartej na połączeniu dwóch identycznych tetrachordów pewne predyspozycje do wytworzenia najbardziej typowych struktur melodyczno-harmonicznych, charakterystycznych dla tego systemu (np. krok półtonowy na stopniach III-IV i VII-VIII, łączy się ściśle z wrażeniem zwrotu kadencjonującego w melodji). W skali chromatycznej wobec uniezależnienia wzajemnego tonów skali niema o tem mowy, skala chromatyczna jest tylko szeregiem luźnych elementów, z których dopiero kompozytor stwarza każdorazowo nowe struktury całościowe przez ustanowienie każdorazowo nowych stosunków między temi elementami.

Wszystkie wymienione tu momenty razem wzięte składają się na to, że abstrakcyjność muzyki, poczętej z systemu techniki dwunastotonowej staje często poza sferą kontaktu z wszelkim żywym dźwiękiem, z wrażeniem dźwięku. Zwłaszcza w ręku mniejszych talentów grozi łatwo sztucznością i zmechanizowaniem. Zdaje się jednak, że w obecnej chwili zawcześnie jest jeszcze, by systemowi dwunastotonowości odmówić wszelkiej racji bytu dlatego tylko, że w dzisiejszem swem stadjum wykazuje pewne niedociągnięcia czy braki konstrukcyjne. Możliwem jest bowiem, że i skala dwunastotonowa wyłoni z siebie z czasem jakieś nowe, nieznane nam dziś jeszcze ogólne zasady konstrukcji, które pozwolą na większe zróżnicowanie materjału i będą możliwe do zrealizowania zarówno w sferze wrażeniowej, jak i w sferze muzycznej abstrakcji. Na razie pocieszać się możemy myślą, że wbrew

nierozsądnym poglądom naszej prasy konserwatywnej prawdziwy talent zawsze znajdzie drogę, aby się wypowiedzieć, bez względu na to, w jakiej się wypowiada technice, z drugiej zaś strony wszelkie eksperymenty są rzeczą nietylko potrzebną, ale nawet konieczną, są warunkiem sine qua non wszelkiego życia w sztuce. I dlatego tylko postawa poważna i szacunku pełna w stosunku do eksperymentu godna jest człowieka, w samym zaś eksperymencie rozstrzygać będzie o jego wartości nietylko talent czy genjusz, ale i uczciwość w stosunku do sztuki i do samego siebie.

Lwów, październik 1932.

MATERJAŁY I DOKUMENTY DO HISTORJI MUZYKI W POLSCE

I.

DO ŻYCIORYSU WALENTYNA BACKFARKA

Szereg prac polskich i obcych zajmował się już szczegółowo słynnym „Bekwarkiem", jednym z największych lutnistów i kompozytorów lutniowych XVI wieku, lutnistą Zygmunta Augusta w latach 1549—1566. Z pochodzenia Sas siedmiogrodzki (ur. w r. 1507), ożeniony z Polką czy Litwinką Narbuttówną, człowiek światowych manier, znający ze swych podróży i stosunków osobistych Węgry, Austrję, Polskę, Niemcy, Włochy i Francję, pozostawał w jakichś bliższych, w stosunku do Polski nielojalnych związkach z dworem księcia pruskiego, mimo że uchodził za zaufanego ulubieńca królewskiego, otaczanego łaskami. O tych stosunkach wiedziano w sferach dworskich i z tych sfer zapewne wyszła myśl wypędzenia Bekwarka z otoczenia króla, znanego ze słabego charakteru i słabej woli. Dom wileński Bekwarka zburzono. Bekwark zaś sam tajemniczo zniknął z Polski, udając się do Wiednia, potem do Włoch, gdzie zmarł w Padwie w r. 1576. Najobszerniejszą biografję Bekwarka znajdujemy we wstępie do 37 tomu „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" (Adolf Koczirz), wyczerpującą monografję o wielkim lutniście przygotowuje Henryk Opieński W niniejszym artykule ograniczam się do podania nowych źródeł do życiorysu Bekwarka, dotychczasowym badaczom nieznanych. Są to dwa listy kurfürsta brandenburskiego do króla Zygmunta Augusta z r. 1554 i 1559, na które zwrócił łaskawie mą uwagę prof. dr. Ludwik Kolankowski (Wilno), a które otrzymałem w odpisie z Państwowego Archiwum w Królewcu, jako znajdujące się tamże w Foliantach 54 (k. 724, 725) i 55 (k. 555, 556). Listy te podaję w łacińskim oryginale oraz w streszczeniu polskiem, zaopatrzonem uwagami odnośnie do dotychczasowych badań.

1.

Regi Poloniae, 26 Mai 1554.

Serenissime rex, domine clementissime et consobrine carissime. Cum paucos ante dies musicus S. R. M. Valentinus Backfarg Venetiis huc rediisset, commemoravit mihi, sibi a multis, videlicet a Summo Pontifice et aliis ampla stipendia annuatim esse proposita, precipue a serenissimo Rege Franciae, qui non modo ipsum viventem, sed heredes etiam illius magnis beneficiis ornare promiserit, si se ministerio Maj. Suae addiceret. Quae omnia tamen ipse ex albo servitorum Maj. V. se subducere nolens neglexit, verum ad Maj. V., cui tam diu inserviisset, redeundum censuit. Inter caetera autem et illud mihi exponens, parvum

sibi a Maj. V. dari salarium, namque singulis septimanis triginta tantum grossos eum accipere, unde sane uxorem et familiam ali posse, rationis non esse. Idcirco cum tam amplas conditiones Maj. V. causa sprevisset, petiit se Maj. V. per me commendari, ut de augendo illius salario clementiorem aliquanto se illi Maj. V. exhiberet, ne propter stipendii ad sumptus domesticos insufficientiam aes alienum contrahere cogatur aut venienti senecta vulgari aulicorum fortuna non tantum uxori et liberis post se relinqueret, quantum ad corporis sepulturam faceret. Cuius precibus duplici nomine abnuere potui et quod carum Maj. V. esse scio et quod in arte sua excelens est. Peto itaque, ut Maj. V. clementem illius rationem ho stipendio nonnihil auctiori habere dignetur. Cum illud ipsum arte sua liberando interdum Maj. V. animum curis et tristitia demerari possit, et neglectis amplis conditionibus sinceri in Maj. V. ministri constantiam declaravit, pluribus haec a Maj. V. peterem, nisi et commendatum eum antea iam Maj. V. esse scirem et facile haec impetraturum me confiderem. Factura autem Maj. V. rem mihi gratissimam, qua hunc servitorem quoque suum maxime sibi devinciet. Quod super est, opto R. R. V. Maj. diutissime incolumem vivere. Datum Regiomonti.

2.

Regi Poloniae, 26 Martii 1559.

Serenissime rex, etc. S. R. Mtatis V. litterae, quibus Valentinum Backfarg musicum mihi commendare dignata est, ab eodem mihi reddita sunt. Quem non solum vidi libenter, sed etiam audivi cupidissime, eumque in negotio suo quantum potui benigne adiuvi. Fuit autem eius adventus eo mihi gratior, quam divina favente gratia per artem ipsius et dulcem musicam in adversa mea valetudine nonnihil recreatus et aegritudine quodammodo levatus sum. Et quoniam inter caeteros sermones S. R- Maj. Vestrae clementiam et liberalitatem erga se maiorem in modum depredicavit, praecipue vero, quod S. R. M. V. ipsi bona quaedam et posssesiones ad vitae suae annos clementer donavit atque concesserit, auditu id mihi iucundissum fuit, eique de ea fortuna imprimis gratulor et propter artis suae peritiam donumque divinitas concessum hoc felicitati illi ex animo faveo. Est enim eius modi musicus, cui in arte alius vix comparandus qualisque non facile cuivis regi contigere solet. Gratias igitur S. R. Maj. Vestrae ipsius nomine quas debeo maximas ago pro hac clementi erga ipsum voluntate et beneficientia. Et quamquam non dubito, S. R. Maj. Vestrae ipsum sicut hactenus ita et porro commendatum fore, tamen intermittere non potui, cum S. R. M. V. ipsum adeo accurate mihi commendavit, quin Majestati V. R. vicissim eundem diligentissime commendem. Peto itaque submisse et amanter, S. R. M. V. dicto Valentino hoc porro clementiae exhibere velit, ut collatae illae possessiones ipsi suisque heredibus et succesoribus legitimis hereditario iure conferantur et inscribantur. Dignetur S. R. M. V. hoc ipsum et intercessioni meae et eius arti, quae haud dubie hoc moretur clementer tribuere. Hoc vicissim erga S. R. M. V. subditis meis officiis et debitis studiis promoveri quovis tempore conabor.

Pierwszy ten list jest ważny jako przyczynek do biografji Bakfarka tuż po r. 1551, w którym opuścił na dłuższy czas Polskę, i tuż przed powrotem do Polski, co nastąpiło między końcem maja i pierwszą połową sierpnia w r. 1554. Dotychczasowym badaczom było wiadomem, że Bakfark przebywał przez ten czas we Francji, gdzie nawiązał stosunki z dworem królewskim, co potwierdza pierwszy z dwóch listów. W roku 1552 wydał w Lyonie u Jacques'a Moderne'a swe pierwsze dzieło lutniowe·

Nie wiedziano jednak, że zapewne bawił też w Rzymie, gdzie dał się słyszeć jako wirtuoz i kompozytor na dworze papieskim, o czem wspomina właśnie I. list. Do Polski wracał przez Wenecję, którą może już poznał był pierwej. Nie wrócił jednak wprost, lecz przez Królewiec, przez dwór kurfürsta, który zapewne poznał go już dawniej. Conajmniej od 1551 roku datują się poufne stosunki Bakfarka z kurfürstem, W archiwum królewieckiem znajduje się 6 listów Bakfarka do kurfürsta z lat 1552, 1554, 1555 i 1561 (sygnatura: „Herzogliches Briefarchiv, B. 3"). Będącego na swych usługach Bakfarka poparł kurfürst listem do Zygmunta Augusta, w którym wspomina mu o powodzeniach Bakfarka we Włoszech i Francji i o tem, że inni panujący pragnęli pozyskać artystyczne usługi Bakfarka dla siebie, ale artysta uważał sobie za obowiązek wrócić do służby polskiego króla, byleby tylko otrzymał większe wynagrodzenie niż . . . . 30 groszy tygodniowo (oczywiście nie groszy w dzisiejszym zrozumieniu), z których nie jest w możności utrzymać siebie i rodziny ani też myśleć ze spokojem o swej starości i zabezpieczeniu bytu rodziny po swej śmierci. Kurfürst powołuje się na to, że Bakfark jest ulubieńcem króla i że jest wybitnym artystą, który swą grą umiał od głowy i serca królewskiego odpędzać troski i smutki. List kurfürsta wspomina o żonie i dzieciach Bakfarka. Podobnie także list Bakfarka do kurfürsta również z roku 1554. Ponieważ Bakfark opuścił Polskę w roku 1551, a w maju r. 1554 znajdował się jeszcze w Królewcu, przeto najprawdopodobniej ożenił się z Narbuttówną przed wyjazdem z Polski, a nie w roku 1559, jak przypuszczał Koczirz. — Jak pierwszy, tak i drugi list kurfürsta do króla Zygmunta Augusta dowodzi wysokich protekcyj artysty u kurfürsta i wyzyskania ich dla polepszenia bytu na dworze królewskim. List ten dowodzi, że w marcu r. 1559 bawił Bakfark w Królewcu we „własnych" sprawach i otrzymał od króla listy polecające do kurfürsta. W tym samym roku właśnie kupił dom w Wilnie. Kurfürst zapewnia króla, że jest Bakfarkowi najprzychylniejszy, że gra jego przyspieszyła nawet rekonwalescencję po chorobie kurfürsta, że Bakfark nie może się dość nachwalić króla za jego łaskawość, sam zaś jest zdania, że mało który z królów może pochwalić się posiadaniem w kadrach swych muzyków takiego artysty, z którym zapewne żaden inny artysta nie da się nawet w przybliżeniu porównać. Oby ta życzliwość królewska i nadal była udziałem Bakfarka. Nadto prosi kurfürst króla, aby nadane przez tego ostatniego Bakfarkowi dobra do używania dożywotniego mógł król prawnie zapewnić i następcom lutnisty. Mowa zapewne o jakiejś posiadłości w Wilnie lub może o innej. Jak poprzedniej, tak i tej prośbie uczynił słaby Zugmunt August zadość. Ślepym był na ustawiczne konszachty Bakfarka z kurfürstem. Nie byli jednak ślepi dworzanie i żołnierze królewscy. Gdy szpiegowanie Bakfarka wyszło na jaw, zburzyli z wiosną roku 1561 dom Bakfarka w Wilnie, dokumentując w ten sposób swą opinję o protegowanym słabego króla. Stało się to w czasie, gdy Bakfark w liście do kurfürsta narzekał na swych przeciwników w sferach dworskich („aber meine Widersacher haben mehr Geld im Beutel, als ich"...) i gdy „getreuer alter Diener" kurfürsta (jak się sam Bakfark nazywa w liście z r. 1561) poczuł, iż ziemia pod nogami stała mu się zbyt gorącą. Przez Kraków, Wrocław i Poznań jak pierwotnie przez Gdańsk opuścił Bakfark skwapliwie Polskę. Pozostały po nim legendy i przysłowia, obok wspaniałych dzieł, ktorych wysoką wartość i styl oceni niewątpliwie wyczerpująco zapowiedziana praca Henryka O p i e ń s k i e g o.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

II.

NA MARGINESIE PODRÓŻY ZAGRANICĘ KAROLA KURPIŃSKIEGO W R. 1823.

W r. 1911 wydał prof. Jachimecki z rękopisu: „*Wspomnienia z podróży Kurpińskiego w r. 1823*“ (Kraków). Żądna wiadomości i wiadomostek muzycznych publiczność warszawska, współczesna Kurpińskiemu, miała sposobność przynajmniej w części zapoznania się z wrażeniami, przedmiotami zachwytu i laurami Kurpińskiego z artykułów prasowych. W poszukiwaniach natrafiliśmy na dwa artykuły umieszczone w „Kurjerze Warszawskim“ z r. 1823, podające dość sumarycznie szczegóły podróży oparte na uwagach przesłanych przez samego podróżnika; ponieważ te szczegóły są uzupełnieniem w niejednem wydanych „Wspomnień“ a ogółowi badaczy o ile mi wiadomo nieznane, ponieważ możemy w nich spostrzec reakcję Kurpińskiego na niejeden utwór muzyki zagranicznej, przeto przytaczamy je w całości.

Kurjer Warszawski z 5 grudnia w artykule „*O podróży Kurpińskiego*“ dzieli się spostrzeżeniami, przesłanemi przez samego podróżnika, z czytelnikami w następujących słowach: „Żałujemy bardzo, że granice pisma naszego nie pozwalają nam częstszych i obszerniejszych dawać wiadomości o podróży Rodaka, który hojnie obdarowany od natury, dotąd własnemi tylko siłami tyle zasłużywszy się muzyce polskiej, błogie dla niej nadzieje i nadal przywiązuje do swego zawodu. Owoce, jakie on zbiera po Europie dla własnej ziemi, dowodzą, jaka jest różnica między podróżowaniem uczącej się młodzieży i człowieka, który pierwszy nabył nietylko całą teorję właściwego sobie przedmiotu, ale przez dostateczną praktykę, zwyciężył wszystkie tajemnice sztuki, i już nie drobnych szczegółów szuka ale zajmuje się wielkiemi rysami wielkich mistrzów. Napomkniemy więc tylko miejsca i rzeczy, które Kurpiński zwiedził, a komu jest znana bystrość tego artysty, ten łatwo sobie wyobrazi, jakich on doznawał wrażeń, i tak: Na Wielkiej Operze w Paryżu zadziwiło go okazałe i godne wystawienie wielkiego dzieła Spontiniego Westalka, mianowicie stanowczy śpiew Arcykapłanki i doskonałość chórów kobiecych. Słyszał tamże pierwsze wystawienie nowej wielkiej opery Wirginja, której muzyka jest bardzo wdzięczna i urozmaicona osobliwie w pierwszym i trzecim akcie. Ale wymaga takich jak tutejsze chórów, orkiestry, tańców i właściwego śpiewu p. p. Denwis, Dabadie, Branchu i Grassari. W uwagach swoich nie może się dosyć wydziwić, jak na tej klasycznej scenie dla muzyki uchodzić może podobne zabójstwo Jenjuszu, jakie tu dostrzegł w wykonaniu dzieła Mozarta Tajemnice Izys, do którego połączono wyjątki nietylko z innych dzieł tego mistrza, ale nawet Pleiela i innych. — Opera komiczna. Niezrównane ma talenta w swoim rodzaju, dlatego ściąga niezliczoną ilość widzów osobliwie, gdy wystawia ulubione sztuki jak Oberża z muzyką Katela i Pojazdy przewrócone z muzyką Boieldiego. Opera włoska. Niemniej jest dobra, słyszał Wesele Figara Mozarta, Mojżesza z muzyką Rossiniego zawsze wdzięczną ale niewłaściwą przedmiotowi, Małżeństwo tajemne, w której Beninkasa drezdeński lepszym jest od powyższego bufona, Kopciuszka Rossiniego, pełną pięknych i lekkich motywów, a nadewszystko pierwsze dzieło Zingarellego sławnie wykonane, Romeo i Julja. Nie zaniedbywał karmić się pięknościami spokrewnionych z operą tradycji i komedji. Talma i Duszenois w Andromace i Brytaniku oraz panna Mars w Zmyślonych poufaniach i w Walerji, sztuce umyślnie dla niej napisanej przechodzą wszelkie wyobrażenia sztuki, a najdoskonalej naśladuje naturę. W kaplicy Królewskiej starsze msze Cherubiniego są prawdziwem arcydziełem, właśnie podczas jego pobytu odbywał się Konkurs Konserwatorjum muzyki, słyszał także wokalną muzykę w Synagodze

żydowskiej, która lubo w Paryżu, nie traci jodnakowo właściwego sobie stylu dobrze Polakom znanego. Dnia 11 sierpnia wyjechał z Paryża, przez południową Francję i Szwajcarję udał się do Włoch i w Medjolanie zastał dobrze złożoną operę na wielkim teatrze La Scala, zwiedził tamtejsze ważne zakłady muzykalne, w Bolonji poznał się ze starszym kompozytorem muzyki kościelnej księdzem Mattei, w Florencji siedm teatrów zastał w lecie otwartych, na trzech dawano opery piękne nowych kompozytorów Celli, Paccini, w Rzymie w kościele św. Piotra słyszał piękne śpiewy kościelne oraz starsze Te Deum w dzień ogłoszenia nowego papieża. W Neapolu uderzony został eksekucją wielkich oper włoskich, z niczym porównać ich nie można, tak co do rodzajów talentów jakoteż ich liczby. Zapoznał się ze starszym Zingarellim dyrektorem Konserwatorjum, którego cały mechanizm jest bardzo trafnie urządzony".

Wcześniejszy artykuł z 9 października przynosi następującą wiadomość: „Dowiadujemy się, iż dnia 10 sierpnia eksekwowano w Paryżu na Posiedzeniu towarzystwa zwanego Societé des Enfans d' Apollon złożonego z poetów, kompozytorów, muzyków i t. p. nowy koncert na klarynet naszego rodaka Kurpińskiego w jego obecności, powszechne oklaski świadczyły, ile się podobał a prezes towarzystwa ofiarował Kurpińskiemu medal na znak, iż go Towarzystwo przybrało za swego członka, żałowano, iż nie mogąc dłużej bawić w Paryżu było mu niepodobieństwem napisać jaką operę dla tutejszego teatru, do czego najlepsi poeci ofiarowali mu pomoc. W tej chwili ma się Kurpiński znajdować w Rzymie".

Podał Dr. Stanisław Zetowski (Pleszew)

SPRAWOZDANIA[1]).

Alte Meister der Laute. Eine Sammlung von Lautenwerken aus drei Jahr hunderten bearbeitet und herausgegeben von Hans Neemann. Berlin—Lichterfelde, b. r., Chr. Vieweg. 4⁰, 4 zeszyty (31, 32, 29 i 32 stron).

Do najbardziej charakterystycznych objawów współczesnego odrodzenia dawnej muzyki należy wznowienie gry na dawnej lutni, dające się zauważyć szczególnie w Niemczech, a także Skandynawji. (Ruch ten pozostaje też w związku z nowemi prądami w zakresie pedagogji muzycznej). Wybitnym wirtuozem w stylowej grze na lutni jest właśnie wydawca omawianej publikacji, Hans Neemann, znany ze swego koncertu w Warszawie. Wydawnictwo jego nie jest wprawdzie jedynem w swym rodzaju, jest jednak bezwątpienia najlepszem, a interesującem nas również z tego powodu, że zawiera trzy utwory polskich lutnistów z XVII wieku. Cztery zeszyty, składające się na jego publikację, nie dają wprawdzie bardzo dokładnego przeglądu lutniowej twórczości od XVI—XVII wieku, są jednak zupełnie dobrem ogólnem wprowadzeniem w tę twórczość. Wiekowi XVI poświęcił Neemann dwa zeszyty, i słusznie, gdyż w tym właśnie wieku powstają niemal wszystkie zasadnicze formy i techniki, właściwe muzyce lutniowej; jest to zarazem pierwszy wiek wielkiego rozkwitu lutniowej muzyki, zamierającej koło połowy XVIII wieku, równocześnie ze stylem barokowym (J. S. Bach jest jednym z ostatnich wybitnych kompozytorów lutniowych). Nie wszystkie utwory wydane przez Neemanna były dotąd nieznane; część, coprawda nieznaczną, znamy już z dawniejszych innych wydawnictw (n. p. Wasielewskiego,

[1]) Od redakcji. Następne zeszyty KWARTALNIKA MUZYCZNEGO zawierać będą liczne sprawozdania z nutowych wydawnictw polskich i obcych (z zakresu muzyki dawniejszej i współczesnej).

Koczirza i in.). W 81 utworach jego wydawnictwa, reprezentujących 41 kompozytorów, znajdujemy dzieła muzyki włoskiej, francuskiej, hiszpańskiej, niderlandzkiej, angielskiej, austrjackiej, węgierskiej (N. zalicza do niej *Backfarka*) i *polskiej* (fantazja i finale *Wojciecha Długoraja* z tabulatury Besarda z r. 1603 i preludjum *Jakóba Polaka zw. Reyssem,* z tej samej tabulatury). Wydawca zaznacza zupełnie słusznie że cel jego wydawnictwa jest wyłącznie praktyczny; oczywiście z tak starannego wydawnictwa skorzysta i muzykolog. Dodatnią bardzo stroną jego sposobu wydawania jest to, że w przeciwieństwie do dawniejszych podobnych publikacyj, wydających utwory lutniowe tak, jakby były przeznaczone do wykonania na fortepianie, liczy się ona jaknajściślej z wszystkiemi warunkami i właściwościami techniki gry lutniowej. Neemann zachowuje oryginalne brzmienie każdego utworu, tj. nie zmienia niczego, transponując tylko niektóre utwory o odpowiedni interwał, o ile ma do tego uzasadniony powód. Trudności w opalcowaniu utworów XVI i znacznej części XVII wieku nie były prawie żadne. Inaczej jednak ma się rzecz w utworach z ostatnich dziesięcioleci XVII wieku i z w. XVIII ze względu na wprowadzenie wówczas odmiennego stroju lutni (strój kwartsekstowy *d-moll*), wskutek czego niektóre tony w głosach środkowych muszą w wykonaniu technicznem na sposób Neemanna być opuszczone. Mimo to z uznaniem należy podkreślić, że Neemann nie opuszcza ich w swem wydaniu, lecz ujmuje w nawias (postępowanie odwrotne, niż w publikacjach naukowych, w których tony brakujące są ujęte w klamry). Co więcej, wydawca posuwa się w swej uznania godnej skrupulatności tak daleko, że przy odnośnych utworach załącza oryginalny obraz notacyjny takich utworów. Na wstępie do każdego zeszytu znajdujemy krótkie objaśnienia wprowadzające w technikę gry i strój lutniowy, formę wydanych utworów oraz ich historyczne znamiona stylistyczne, bez wchodzenia — i zupełnie słusznie—w szczegóły. Ponieważ utwory lutniowe dadzą się łatwo wykonać na fortepianie, przeto każdy, kto interesuje się dawniejszą muzyką fortepianową może posługiwać się wydawnictwem Neemanna z wielką korzyścią i zawdzięczać mu niejedną chwilę estetycznego wzruszenia. Znajdujemy tam utwory, które przemawiają do każdego, nawet nie obznajmionego z dawniejszą muzyką. Są to w pełnem tego słowa znaczeniu małe arcydzieła. Wskutek tego publikacja Neemanna, tak bardzo interesująca i staranna, zasługuje na rozpowszechnienie. Skorzysta z niej każdy nauczyciel historji muzyki w szkole muzycznej, także muzyk interesujący się dawną muzyką instrumentalną, nie mówiąc już o muzykologu, o ile nie posiada kopji oryginałów, ale i w tym wypadku dzięki wydawnictwu Neemanna nauczy się praktycznie niejednego.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

Georg Phil. Telemann (1681—1767): Sonata polonese (Nr. 1) für Violine, Viola und Basso Continuo. Herausgegeben von Dr. Alicja Simon. Hannover 1929, Verlag Adolph Nagel.

Z niemieckich kompozytorów XVIII wieku był Telemann niewątpliwie tym, który najbardziej zbliżył się do muzyki polskiej i z niej czerpał pewne podniety o charakterze melodycznym i rytmicznym, a może i harmonicznym. Wiemy z jego własnych powiedzeń, że ludowa muzyka polska bardzo go interesowała. Owocem tych zainteresowań był szereg „polskich sonat", tak przez niego nazywanych, zresztą nie po raz pierwszy w historji sonaty (por. sonatę polską Carla Fariny, z I połowy XVII wieku którą ten włoski kompozytor w służbie gdańskiej mógł stworzyć po zapoznaniu się z melodyką polską). Jak głębokim był u Telemanna wpływ polskiej muzyki ludowej, można już ocenić po wydanej, a tu omawianej sonacie; zwłaszcza II allegro świadczy o tem wymownie. W całości wpływ ten da się oznaczyć i scharakteryzować dopiero po wydaniu innych jego sonat „polskich". Wydanie N-ru I w „Nagels Mu-

sik-Archiv" (Nr. 50) polega na dokładnem i wolnem od wszystkich dodatkowych szczegółów podaniu oryginału, ujętego w formę partytury (z osobno drukowanemi głosami) i opracowaniu continua, przyczem głosy dodane w opracowaniu są drukowane mniejszemi nutami. Brak wszelkich znaków dynamiki i tempa, oraz objaśnienia. Byłoby pożądane przynajmniej jaknajzwięźlejsze poinformowanie nas, czy wydanie tej sonaty jest istotnie najzupełniej wiernym obrazem oryginału, a to dlatego że „na oko" wydanie robi wrażenie publikacji czysto naukowej, nie zwracającej uwagi na cele praktyczne, wykonawcze, poza realizacją continua (nie wiadomo czy w oryginale cyfrowanego czy też nie). Oczywiście uwaga ta nie odnosi się do wydawczyni, lecz do kierownictwa publikacji Nagla. Co do opracowania continua, to nie da się zaprzeczyć, że wydawczyni znała dobrze zasady Telemanna wyrażone w jego „Sing-Spiel—und Generalbass-Uebungen" (1734), sądzę jednakże, że pogodzenie ich z zasadami J. S. Bacha byłoby bardzo dodatnie i korzystne dla wykonawczych celów dzieł Telemanna. Druk tej sonaty, jak i innych dzieł w „Nagels Musik-Archiv" jest bardzo przejrzysty i wygodny dla oka. Dodać tu należy z szczególnym naciskiem że wydawnictwo Nagla popiera rząd pruski, jak czytamy pod tytułem: „Vom preussischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung empfohlen", uznając słusznie wielką wagę takich wydawnictw w wychowaniu muzycznem narodowem.

A. Chybiński (Lwów)

Trois manuscrits de C h o p i n, commentés par Alfred C o r t o t et accompagné d'une étude historique sur les manuscrits par Edouard G a n c h e. Collection des manuscrits des maîtres anciens de la musique. Edit: Dorbon aîné à Paris. Dwa albumy 23,5/33,5. 18+68 str. Cena: 150 fr. fr.

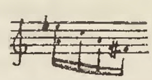
Więcej niż zbytecznem byłoby rozwodzić się nad tem, jakie znaczenie i jaką użyteczność przedstawiają reprodukcje autografów wielkich twórców, ułatwiając badanie z reguły trudno dostępnych rękopisów. Wartość takich faksymiljów jest oczywiście tem większa, im bardziej zbliżają się one do oryginału. Technika graficzna stanęła dziś tak wysoko, że jej reprodukcje zastąpić mogą badaczowi oryginał niemal zupełnie. Takie wrażenie sprawia niedawno wydana przez firmę Dorbon w Paryżu pierwsza serja „Manuskryptów dawniejszych kompozytorów". Jest to pierwsze wydawnictwo tego rodzaju we Francji, a od razu postawione na najwyższym poziomie. Rzeczywiście bowiem reprodukcje są tak znakomite i tak łudząco pod każdym względem oddają oryginał, że dalszy postęp w tej dziedzinie wydaje się prawie niemożliwy. Uroczystości chopinowskie ostatniej doby sprawiły zapewne, że kierownicy wydawnictwa zapoczątkowali je od opublikowania trzech autografów Chopina — ku radości miłośników i badaczy jego muzyki. Każdy z wybranych rękopisów ma inny charakter. Facsimile Ballady op. 38 dokonanem zostało według czystopisu. który przedstawia utwór w ostatniej fazie wykończania, Chopin poczynił w nim bowiem jeszcze wiele zmian, poprawek, i wykreśleń. Walc „pożegnalny" (op. 79 Nr. 1) zreprodukowanym został według bardzo starannej kopji, którą Chopin sporządził w Paryżu, w 1845 r., dla Charlotty Rothschlid. Trzecie zaś facsimile zawiera pierwszy szkic Kołysanki op. 57 i jako takie jest najbardziej interesujące. Te trzy reprodukcje, których format odpowiada zapewne ściśle oryginałom, (wydawcy nie określili bliżej tego punktu), ujęte są oprawą w stylowe album z epoki romantycznej, w rodzaju chopinowskich albumów, które posiadała Marja Wodzińska. Osobno oprawione zostały komentarze pióra Alfreda Cortot, jednego z najznakomitszych wykonawców Chopina, i „studjum historyczne" Edwarda Ganche'a, znanego chopinologa. Jakkolwiek obie te prace obejmują razem tylko 68 stron, to jednak z powodu czerpanego papieru, na którym są drukowane wielkiemi, pięknemi czcionkami, tworzą pokaźny tom.

Autograf ballady F-dur znajdował się w posiadaniu Kamila Saint-Saëns'a, który starał się zrekonstruować formę utworu przed dokonaniem zmian w rękopisie i spostrzeżenia swoje skreślił w notatkach, powtórzonych dosłownie przez A. Cortot we wspomnianym komentarzu. Zmiany wprowadzone przez Chopina dowodzą ogromnego poczucia miary, nadzwyczajnej intuicji artystycznej i dążenia do osiągnięcia jak najpiękniejszego, najszlachetniejszego brzmienia. Najwięcej zmian znajduje się w kodzie. Za najbardziej interesujące ze wszystkich w utworze uważa Saint-Saëns te, które Chopin uskutecznił w t. 21 i 22, 25 i 26 wspomnianego końcowego Agitato. W tych taktach bas brzmiał pierwotnie, jak następuje:





Saint-Saëns oświadcza się stanowczo za tą pierwotną formą, uważając ostatecznie przyjętą przez Chopina za mniej szczęśliwą, a dokonaną jedynie z chęci złagodzenia tarć, które wszakże w szybkiem tempie przechodziłyby niepostrzeżenie. W szczególności nie zadawala Saint-Saënsa znana z wydań forma basu t. 21 i 22. Możnaby tu jednak zauważyć, że ustępy, o których mowa zawierają dysonanse, należące do najśmielszych u Chopina. Nic dziwnego więc, że Chopin chciał je złagodzić. Usuwając zaś tony, które dysonansowość zwiększały, powrócił do formy postępu, jaki zastosował już raz poprzednio w Rondo na dwa fortepiany, w t. 41 — 44 (nie licząc wstępu), gdzie zresztą dysonanse w danym układzie nierównie słabiej występują. Czy bas wskutek zmiany stracił na piękności linji, o tem może rozstrzygnąć chyba tylko osobiste upodobanie. Niewątpliwem jest, że wersja znana z wydań jest harmonicznie jaśniejsza i przezroczystsza. — W uzupełnieniu uwag Saint-Saënsa byłoby jeszcze do zauważenia, że ostatecznie ustalona w omawianym rękopisie forma utworu jest tą samą, jaką znamy dziś ogólnie. Możnaby wymienić jedynie następujące drobne odchylenia. W takcie 7-ym pierwszego Presto con fuoco pierwsze cztery szesnastki wiolinu brzmią w rękopisie tak:



W t. 28-ym części trzeciej (Tempo I) do oktaw *gis' — gis''* i *a' — a''* dodany został ton *e''*, przy następnej zaś oktawie *b' — b''* ton *es''*, przez co brzmienie stało się pełniejsze. W t. 14-ym przed kodą manuskrypt ma *cresc.*, a nie *decresc.* (jak np. w Edit. Peters), a dwa takty dalej *sempre forte*, nie zaś *meno forte*. — W 17-ym od końca utworu druga szestnastka jest *b*, a nie *h*, jak jest w niektórych wydaniach. Wreszcie pewne zmiany dostrzegamy w ostatnich akordach utworu. W związku z niektóremi zmianami, dokonanemi przez Chopina w kodzie dla ułatwienia wykonania (?), podaje Saint-Saëns pewien ciekawy szczegół. Oto, jak mu opowiadała Paulina Viardot Chopin często grywał początkowe Andantino, nigdy zaś nie grał Ballady w całości [2]). To tłumaczy nam fakt, który Schuman zanotował w recenzji

---

[2]) Saint-Saëns przypisuje to technicznym trudnościom utworu. Raczej należy przypuszczać, że Chopin unikał wielkiego nakładu sił i energji, jakiego wymagają w wykonaniu oba Presto i końcowe Agitato.

z tego dzieła, a mianowicie, że w niem burzliwe ustępy i tragiczne zakończenie zostały dodane dopiero później, brakło ich zaś jeszcze wtedy, gdy Schumann słyszał Chopina, grającego ten utwór [3]): poprostu Schumann słyszał tylko sam początek Ballady, która jednak jako taka musiała w myśli kompozytora od pierwszej chwili sens swój i czynnik rozwoju czerpać w kontraście dwóch tematów.

Wersja Walca pożegnań według autografu, przeznaczonego dla Charlotty Rothschild, dziś przechowywanego — podobnie jak rękopis Ballady — w bibljotece paryskiego Konserwatorjum, znana nam była w przeważnej części ze studjum Edwarda Ganche'a w książce „Dans le souvenir de Fr Chopin" [4]). W porównaniu z wcześniejszym o 7 lat rękopisem, ofiarowanym w Dreznie Marji Wodzińskiej [5]), wykazuje on bardzo nieznaczne różnice [6]). Na podniesienie zasługuje w rękopisie paryskim w t. 14-ym ćwierciowe *es* zamiast ósemek *fes-es* rękopisu drezdeńskiego; w t. 8-ym na trzeciej części taktu w akompanjamencie podwyższenie *es* na *e*, którego niema w rękopisie drezdeńskim; stałe użycie tonu *b* w lewej ręce na drugiej ćwierci taktów 1, 3, 5, 7 i t. p. tria. Nadto, w rękopisie paryskim powtórzenie pierwszej części Walca nie jest zaznaczone.—W porównaniu z redakcją znaną z wydania Fontany oba rękopisy wykazują następujące wybitniejsze różnice. Opóźnienia w t. 2-im i 4-ym akompanjamentu są opuszczone, pojawiają się zaś dopiero przy powtórzeniu zdania, t. j. w t. 10-ym i 12-ym w charakterze czynnika warjacyjnego, zaczem zmianę tę należy uznać za dodatnią. W t. 7-ym, w melodji, zamiast *es* z obiegnikiem, jak jest w rękopisach, wydanie ma pauzę ćwierciową; w tej drugiej formie temat nabiera bezsprzecznie większej prostoty. W powtórzeniu pierwszej części znajduje się chromatyczny melizmat, podany jako *ossia* w rękopisie drezdeńskim. Przy ostatniem zaś powtórzeniu tematu głównego w odpowiedniem miejscu (t. 6-ty od końca utworu) melizmat w wydaniu Fontany jest rozszerzeniem ornamentu w jego pierwszej formie, jak sądzę bardzo szczęśliwem i dokonanem zupełnie w duchu techniki warjacyjnej, jaką Chopin stosuje w ornamentach dla osiągnięcia stopniowania; bardzo prawdopodobnie też forma ta jest autentycznie chopinowską. W drugiej części Walca rękopisy wykazują różnicę w t. 1-ym: w alcie mają one tutaj jakby kontrapunkt, który znikł w wydaniu drukowanem, zupełnie słusznie — mojem zdaniem — gdyż w następnych taktach nie miał on należytego dalszego ciągu, nie rozwijał się konsekwentnie. W t. 2-im tej części tonika *es-g-b* występuje w wydaniu w formie sekstowej, a nie zasadniczej, jak jest w rękopisach; jako rozwiązanie akordu b^7 w przewrocie sekundowym akord sekstowy jest tu odpowiedniejszy. W pierwszej części tria manuskrypty mają w t. 8 (i 16) w prawej ręce *c-es-as*, a nie samo *c-es*. Ta wersja jest bez wątpienia szęśliwszą, gdyż wnosi urozmaicenie w dość monotonnie powtarzającą się fazę i wyraźniej zaznacza koniec zdania. Druga część tria brzmi znacznie lepiej w redakcji wydania Fontany [7]). Pewne różnice stwierdzić możemy jeszcze

---

[3]) p. Kwartalnik Muzyczny, zesz. 4, str. 402, w artykule „Stosunek Schumanna do twórczości Chopina".

[4]) Paryż 1925; p. str. 229 nast.

[5]) por. L. Binental, „Chopin", Warszawa 1930, reprodukcje 53 i 54. Litograficzne reprodukcje, które za Szulcem powtórzyli Wodziński, Leichtentritt i. i., zawierają liczne błędy i niedokładności (por. K. Parnasowa, „O kajetach Chopina", w Księdze pamiątkowej Obchodu 100. rocznicy urodzin Fr. Chopina, Lwów 1912, str. 91).

[6]) Dlatego niesłusznie nazywa Ganche rękopis drezdeński szkicem, który przedstawia „pierwszą, pospieszną redakcję utworu, zmienioną poźniej przez Chopina" (l. c., str. 224 — 225).

[7]) p. Kwartalnik Muzyczny, zesz. 1, str. 58.

w rytmie sopranu, w części pierwszej, a zwłaszcza drugiej. Są one niewątpliwie w znacznej części tylko wynikiem i wyrazem chopinowskiego *rubato*, które z jednej strony powodowało rzeczywiste zmiany w rytmie jednej i tej samej frazy, z drugiej zaś nie dopuszczało zupełnie wiernego odbicia w notacji. Zmiany w rytmie części drugiej są bardzo dodatnim czynnikiem warjacyjnym w ustawicznie powtarzającej się frazie. Zatem, poza wspomnianem opuszczeniem tonu *as* w t. 8-ym i 16-ym tria wydanie Fontany przedstawia jedynie tę niższość w porównaniu z rękopisami, że nie uwzględnia w t. 8-ym pierwszej części bardzo chopinowskiego podwyższenia tonu *es* na *e*,[8]) które skonstatowaliśmy powyżej w rękopisie paryskim [9]).

Te wszystkie rozważania utwierdzają mnie w przekonaniu, które już dawniej wyraziłem [10]), że redakcja, jaką Walc pożegnalny otrzymał w wydaniu Fontany, bynajmniej nie zasługuje na nieufność i na te zarzuty, z jakiemi się spotkała [11]).

Jak już powyżej zaznaczyliśmy, najbardziej zajmującem w zbiorze jest facsimile Berceuse'y. Rękopis zreprodukowany zawiera bowiem jeden z bardzo nielicznych, znanych dotąd szkiców Chopina, które pozwalają nam wglądnąć w jego sposób tworzenia. Miałem sposobność omówić już raz inne, podobne szkice [12]) i wówczas podniosłem, że pośpiesznie rzucone na papier notatki wykazują nadzwyczajną spontaniczność procesu twórczego u Chopina. To samo wrażenie sprawia szkic Kołysanki. Stwierdza to także Cortot (w którego posiadaniu znajduje się ten cenny dokument) w nestępujących słowach: „Manuskrypt ten zawiera pod postacią bruljonu, niewyraźnego szkicu, jedno z najpopularniejszych... dzieł Chopina w jego skończonej, kompletnej formie... Niema wątpliwości, że dzieło zostało napisane jednego i tego samego dnia lub jednej nocy. I skoro Chopin nada utworowi w czystopisie ostateczną formę, oddali się tylko bardzo nieznacznie od formułek, które spontanicznie otrzymały rysy definitywne".

Co wszakże jest najznamienniejszem, to okoliczność, że w samym szkicu Chopin wprowadził stosunkowo bardzo niewiele zmian. Temat i większość warjacyj [13]) zano-

---

[8]) por. np. t. 72, w Walcu op. 70/2; t. 32 w Mazurku op. 7/3; t. 8 w Mazurku op. 24/3, i t. p.

[9]) Co się tyczy dwóch innych, podniesionych powyżej odmiennych wersyj w obu rękopisach, zaznaczamy, że wydanie Fontany odpowiada w t. 14-ym w pierwszej części rękopisowi paryskiemu, ale zgadza się z rękopisem drezdeńskim w akompanjamencie tria, które ma tę wyższość nad akompanjamentem paryskiego rękopisu, że daje pełniejsze akordy. Obok obu omówionych autografów istnieje jeszcze trzeci rękopis tego Walca, dokonany przez Chopina. Z przytoczonych z niego ustępów u Ganche'a (w cytowanej powyżej książce na str. 230—532; Ganche oznacza ten rękopis numerem 1-ym, rękopis „rotszyldowski" zaś numerem 2) — wynika, manuskrypt ten odbiega w bardzo wielu szczegółach od dwu innych, znanych nam rękopisów, nie wykazując jednak postępu pod żadnym względem. Raczej przeciwnie, wersja jego jest najmniej wypracowaną i wygładzoną. Jeżeli dany rękopis jest rzeczywiście autentycznie chopinowski, to albo przedstawia najpierwotniejszą redakcję utworu, albo został sporządzony z pamięci w późniejszej epoce (rękopis widocznie nie jest datowany, gdyż Ganche nie określa bliżej czasu, z którego pochodzi).

[10]) p. Kwartalnik Muzyczny, zesz. 1, artykuł „W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Chopina".

[11]) Cortot występuje jedynie przeciw nieodpowiednim oznaczeniom tempa, uznając jedno z nich (Lento) za zbyt powolne, drugie zaś (metronomiczne: ćwierć = 138) za zbyt szybkie.

[12]) p. Księga pamiątkowa ku czci Prof. dr. Adolfa Chybińskiego, Kraków 1930 str. 93 nast.

[13]) Każda warjacja notowana jest osobno, wskutek czego powstały trzy rzędy 4-taktowych ustępów. Dopiero ostatni 16-taktowy ustęp pisany jest jednym ciągiem; jest to jednak zapewne tylko następstwem braku miejsca na papierze nutowym.

towane są prawie zupełnie w tej formie, w jakiej je dziś znamy. Jedynie 7-a i 10-a warjacja (t. 31—34 i 43—46), jak i samo zakończenie utworu wykazują znaczniejsze poprawki i pewne wahanie się.

Na szczególną uwagę zasługuje jeszcze fakt, że nie wszystkie warjacje następują po sobie w szkicu tak, jak w redakcji ostatecznej. Jak z notacji wynika, warjacje 7 — 12 powstawały w innym, aniżeli w przyjętym później porządku. Mimo to połączenie ich jest jak najbardziej płynne i logiczne, tak że — jak słusznie Cortot zauważa—trudno jest nam pogodzić się z myślą, że te detalikatne fioritury, do których harmonijnego rozwijania się tak jesteśmy przyzwyczajeni, nie następowały zrazu w myśli Chopina w tym porządku, który tak naturalny nam się wydaje". W każdym razie rola refleksji przy tworzeniu występuje tutaj w pełnem i jak najkorzystniejszem świetle [14]).

Cortot przytacza pierwotne formy, które Chopin zastąpił następnie innemi w szkicu. Do jego cytatów wkradły się błędy i niedokładności. A mianowicie:

Na str. 13-ej w cytacie 3-im nuty drugiej i trzeciej grupy winny być łączone w ten sposób:



Ostatnia nuta cytatu należy już do następnej grupy.

Na str. 14, w cytacie 2-im, *e* na początku, tworzące septymę, jest niepotrzebne; w cytacie 3-im ma być *ges* zamiast *b* (2-a nuta); w cytacie 4-ym przedostatnia nuta ma być *c* jak w cytacie 3-im; w cytacie 5-ym 8 *va* powinna zacząć się dopiero przy 7-ym tonie.

Nadto, jak wynika ze szkicu, takt 3-ci od końca utworu (zawierający w pierwszej połowie ósemki *es-des*, w drugiej zaś pauzy) był pierwotnie powtórzeniem równie brzmiącego taktu, który następnie został wykreślony [15]). Cortot nie uwzględnia tego szczegółu (str. 17).

W studjum, zatytułowanem „Les éléments de la création musicale chez Chopin", E. Ganche daje w sympatycznym, entuzjastycznym tonie ogólną charakterystykę twórczości Chopina, powtarza znane uwagi G. Sand i Liszta o jego sposobie tworzenia, poczem charakteryzuje każdy z trzech utworów reprodukowanych w albumie, określając czas miejsce i okoliczności ich powstania. Balladę op. 38 uważa Ganche za „szczegółową i jedynie objektywną ilustrację muzyczną utworu literackiego" a mianowicie ballady Mickiewicza „Świteź". „Chopin — pisze Ganche na str. 64 — maluje tutaj tonami, tłumaczy na język muzyczny dany temat, przez innego twórcę i w innej sztuce zrealizowany; nie wnosi weń nic osobistego, pozostając wyłącznie na usługach koncepcji literackiej. I to jest zupełnie odosobniony wypadek w genezie wszystkich utworów Chopina. Przypuściwszy nawet, że „Świteź" Mickiewicza stała się

---

[14]) H. Leichtentritt (Analyse der Chopin'schen Klavierwerke, II 280) podkreśla z szczególnym naciskiem, że mistrzowskim jest sposób, w jaki poszczególne warjacje są z sobą połączone, i jak unikniętą jest wszelka jednostajność mimo ściśle przeprowadzonej czterotaktowości... Następstwo poszczególnych warjacyj nie jest bynajmniej rzeczą obojętną. Utwór straciłby wiele w harmonijnem wyrównaniu konturów wznoszących się i opadających, gdyby poszczególne warjacje przenieść chciano z miejsca im wyznaczonego na inne".

[15]) Przy sposobności zanotujmy jeszcze, że na str. 20-ej cytat muzyczny na końcu 7-ej linji jest odwrócony, na str. 21-ej ostatnie słowa mają brzmieć: 11-e mesure, a na str. 26 w w. 7-ym ma być opus 69 № 1.

rzeczywiście dla Chopina podnietą do stworzenia Ballady F-dur, trudno byłoby dopatrywać się w niej szczegółowego zrealizowania „programu“.

Studjum swe kończy Ganche słusznemi uwagami na temat kontrastu, jaki przedstawiają dzieła, tworzone lub wykończone na Majorce, ze stanem fizycznym, w jakim Chopin znajdował się w tej epoce, jak również z charakterem kraju i z okolicznościami, w jakich powstały. „Le génie de Chopin plane sans cesse sur la vie de sa nation“.

Świeżo przez E. Ganche'a dokonane „oxfordzkie“ wydanie dzieł Chopina zawiera reprodukcję czystopisu Berceuse'y, przechowywanego w bibljotece Konserwatorjum paryskiego. W porównaniu z ostateczną redakcją utworu w oryginalnem wydaniu wykazuje wspomniany autograf dwie ważniejsze różnice, a to kilka odchyleń w figurach taktów 35 — 36 (forma tych figur w czystopisie jest pośrednią między formą zawartą w pierwszym szkicu, a ostatecznie przyjętą w druku), i brak pierwszych dwóch taktów wstępnych (przygrywki). Wydanie oxfordzkie zawiera błąd drukarski w t. 11—12 od końca Kołysanki (*as* zamiast *b* na drugiej ósemce akompanjamentu) i powtarza niedokładność w pisowni Chopina, kontynuowaną w wielu wydaniach (jeśli nie we wszystkich): brak kasownika przed *f* w t. 32 na trzeciej szesnastce od końca (bez kasownika należałoby tu czytać *fes*, tak jak trzy szesnastki wcześniej; niema jednak wątpliwości, że za drugim razem winno być *f*, jak to w praktyce ogólnie jest przyjęte).

Dr. L. Bronarski (Genewa)

Moser Hans Joachim: Die Epochen der Musikgeschichte im Rükcblick. Stuttgart-Berlin 1930. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. 8°, 193 str.

Zadaniem tej książki było przedstawić organiczny związek muzyki z innemi sztukami i z całokształtem kultury w poszczególnych epokach historji. Autor przystępuje do tego zadania z dużym i wszechstronnym zasobem wiedzy, jakkolwiek postawionym na gruncie wyłącznie prawie historycznym. Udało mu się też uzyskać w poszczególnych wypadkach głębsze ujęcie syntetyczne przedmiotu, przedewszystkiem w epoce gotyku i renesansu muzycznego. Bardziej blado wypadły epoki późniejsze, zaś w odniesieniu do muzyki współczesnej, zabraklo już tego zmysłu syntetycznego w zupełności. Ostatnie rozdziały nie wychodzą poza ogólniki stosowane w najrozmaitszych dawniejszych podręcznikach, traktujące objawy współczesnej twórczości muzycznej we wzajemnej izolacji jedne od drugich i od przeszłości. W dwóch punktach książki zajmuje autor stanowisko odrębne od ustalonych dotychchczas wyników badań historycznych: w swej ocenie roli, jaką w historji muzyki europejskiej odegrała starożytna muzyka grecka i w badaniach nad muzyką włoskiego renesansu. Odnośnie do muzyki starożytnej greckiej stawia Moser tezę, że znaczenie jej dla przyszłego rozwoju muzyki europejskiej było o wiele mniejsze, niż się naogół przyjmuje. Przyznaje się sam do tego, że teorje Strzygowskiego na terenie sztuk plastycznych nasunęły mu wątpliwości w tym względzie i skierowały jego uwagę raczej w kierunku tradycyj północnych. Na poparcie swej hipotezy przytacza autor legendy i mity germańskie, z których przebija duże zamiłowanie muzyki, i które świadczą o odkryciu wczesnem społecznego znaczenia muzyki w sensie Platona, przedewszystkiem dla celów wychowawczych. Cytuje też melodykę ludów północnych ze swym często się pojawiającym interwałem kwinty i tercji, wcześniejszą niż na południu znajomość skali jońskiej (C) i znany fakt wprowadzenia od ludów germańskich dwugłosu w tercjach. Czynniki te jako prymitywne elementy tonalności dur-moll miałyby świadczyć według Mosera przeciwko tradycjom systemu starogreckiego w muzyce średniowiecznej. W stosunku do tych twierdzeń zauważyć można, że interwał kwinty, a nawet i tercji, odegrał rolę i w innych typach melodyki poza melodyką ludów germańskich i to nieraz w kulturach bardzo odległych, zaś w nie-

których skalach kościelnych wczesnego średniowiecza ustala się tercja jako stopień obok kwinty „dominujący" prawdopodobnie jeszcze zanim na południe Europy dotarła praktyka gymelu i fauxbourdonu. Z drugiej znów strony system djatoniczny grecki ze swą symetryczną budową skal opartą na identyczności tetrachordów zdaje się w każdym wypadku wskazywać na swe pokrewieństwo z późniejszym systemem dur-moll. Trudno oczywiście w dzisiejszym stanie badań powiedzieć ostatnie słowo w tym względzie. Być może że przyszłe badania obalą lub osłabią prymat kultury starogreckiej i jej znaczenie dla przyszłości. Narazie jednak system greckiej *melodyki* djatonicznej wydaje się być najbliższym systemowi dur-moll, przyczem oczywiście nie da się zaprzeczyć, że wertykalne struktury systemu dur-moll wzięły początek nie z Grecji, której muzyka była absolutnie monodyczną, ale z północno-zachodnich stron Europy. Prymat ludów germańskich w kulturze muzyki wielogłosowej jest zresztą faktem dawno przez naukę stwierdzonym. Z drugiej strony usiłuje Moser osłabić znaczenie włoskiej „ars nova" dla muzyki europejskiej i czyni to naogół z pomocą twierdzeń bardziej przekonywujących. Uważa on „ars nova" poprostu za styl narodowy włoski, który nigdy nie stał się stylem międzynarodowym. Przez czas realizowania w muzyce włoskiej ideałów renesansu — Francja, Niemcy, Anglja i Niderlandy trzymają się aż do roku 1600 stylu polifonicznego, wyrażającego raczej ducha epoki gotyckiej i ze swej strony zapładniającego niejednokrotnie muzykę włoską tego okresu. Moser uważa słusznie, że styl renesansowy włoski wypowiedział się w całej pełni tylko na gruncie sztuk plastycznych. W pierwszym tylko jego okresie idzie rozwój muzyki równolegle z rozwojem sztuk plastycznych; około roku 1400, gdy w malarstwie włoskiem rozpoczyna się najbujniejszy rozkwit, punkt ciężkości w rozwoju muzyki przenosi się już na północ, a i w XVI wieku nie dotrzymuje kroku Niderlandom. Palestrina i szkoła rzymska są bowiem nie dalszym ciągiem włoskiego renesansu, ale zakończeniem i uruchomieniem dążeń, zapoczątkowanych w krajach północnych. Słusznie też akcentuje Moser, że najważniejszą zdobyczą renesansu włoskiego było przeniesienie punktu ciężkości z tenoru, jako osi kompozycyjnej na głosy zewnętrzne, przedewszystkiem na głos basowy jako na fundament o znaczeniu funkcyjnem. Zapomina też Moser, że jakkolwiek „ars nova" XIV w. dopiero po roku 1600 daje początek nowemu stylowi w muzyce, to jednak przewrót, który się tym nowym stylem wyrażał, był bardziej radykalny może, niż jakikolwiek inny, dokonany w historji muzyki. Oznaczał bowiem przemianę stylu polifonicznego na homofoniczny i ostateczną realizację technicznych założeń systemu dur-moll. I dlatego, niewiadomo, czy „ars nova", skromna w swych początkach i nie sięgająca poza granice własnego kraju, nie miała jednak w ogólnej perspektywie historycznej tego znaczenia międzynarodowego, które przypisują jej inni badacze historji muzyki.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Tiersot Julien: La musique aux temps romantiques. Paryż 1930. Librairie Alcan. 8⁰, 186 str.

Autor tej książki postępuje sobie dość dowolnie zarówno z samem pojęciem romantyzmu, jak i z materjałem, podpadającym pod jego określenie. Co do pierwszego z tych punktów, to nie miałby on może tak wielkiej wagi (wiemy przecież, że ustalenie treści i zakresu pewnego pojęcia jest ostatecznie rzeczą konwencji), gdyby nie to, że zdradza znaczną nieścisłość myślenia i że pośrednio ustala punkt widzenia całej książki. I tak oświadcza autor, ze ujmuje romantyzm w znaczeniu historycznem, w rezultacie jednak usiłuje definjować jego objawy poprzez kryterja stylistyczne. że jednak zkolei te kryterja stylistyczne nie wychodzą poza ogólniki najbardziej utarte, przeto nic nie przekonywa czytelnika, dlaczego materjał ujęty został w ten, a nie inny sposób. Wyliczenie mało znanych u nas, a dawno przebrzmiałych oper Lesueura, Spontiniego i Méhula, jako pierwszych jaskółek romantyzmu we Francji, nie przekonywa nas, niemniej jak uznanie romantycznego tła „Tella"

Rossiniego za element pokrewny operze Webera. Wszystko to robi nieco sztuczne wrażenie zwłaszcza położenie akcentu zbyt silnego na operową twórczość francuską, czego jedynem usprawiedliwieniem może być chyba fakt historyczny, że symfoniczny i kameralny jej odłam leżał w owym czasie zupełnie odłogiem. W drugiej części książki przechodzi Tiersot pobieżnie twórczość prawdziwych wielkich romantyków, zatrzymując sie dłużej jedynie nad Berliozem. Chopina nazywa tam (str. 158) jednym z największych i najbardziej bezpośrednich muzyków wszystkich czasów, ale narodową nutę polską, rozbrzmiewającą w jego dziełach, przypisuje raczej jego indywidualnej sile inwencji, niż wpływom muzyki ludowej. Twierdzenie takie samo już wykazuje dostatecznie powierzchowność sądów i metodę pracy, na której się opiera książka Tiersota: wszak wpływ ludowej pieśni polskiej na melodykę, harmonikę i rytmikę Chopina jest już faktem naukowo udowodnionym, który już w r. 1922 spowodował innego pisarza francuskiego (S. Jean-Aubry, „La musique et les nations") do uznania Chopina za inicjatora całego renesansu współczesnej muzycznej twórczości z ducha folkloru.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Kołaczkowski Stefan: Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu. Kraków 1931. Wydawniczy Instytut Literacki. 8°, 209 str.

Polska literatura o Wagnerze jest, jak dotąd, tak uboga i ogólnikowa, że każdą poważniejszą książkę z tego zakresu należy powitać ze szczerym entuzjazmem, tem bardziej, jeśli książka ta znajduje własną postawę wobec własnych problematów, sięga w ich głąb, wskazuje szerokie widnokręgi myślowe, a rezygnuje w zupełności z akademicyzmu i nawału martwych materjałów i pojęć. Taką właśnie jest książka Kołaczkowskiego. Jako literat nie stara się autor zająć stanowiska wobec Wagnera-muzyka, ale wywody swe skupia przy dramatycznej twórczości tego wszechstronnego artysty i na niej wykazuje ewolucję jego duchową, daje plastyczny obraz jego przemian wewnętrznych i idej. Przyzwyczailiśmy się patrzeć na Wagnera wyłącznie pod kątem jego muzycznej twórczości, tę sztukę uważać za oś jego twórczych poczynań, a wszystkie inne twory jego ducha traktować jako czynniki uboczne, komentarze i uzupełnienia muzycznych zamierzeń i pomysłów. Głębsze wniknięcie w filozofję Wagnera, w szczególności w jego teorję sztuk, wykazuje, że w jego świadomości tego rodzaju prymat muzyki nie miał takiego znaczenia, że marzył on (podobnie jak później i inaczej Skrjabin) o sztuce syntetycznej a dramat muzyczny był w jego pojęciu najlepszym tej syntezy wyrazem. Dopiero późniejsza przewaga pierwiastków mistycznych w jego światopoglądzie wysuwa muzykę świadomie na pierwszy plan jego twórczości, w niej bowiem znajduje Wagner jeszcze wyraz dla takich nastrojów, które w symbolicznym jego dramacie nie mogły już znaleźć form wyrazu. Naturalnie nie wyklucza to w zupełności tego, że do przytomności przeszedł on jednak jako muzyk i że element ten jego struktury psychicznej nadał całej jego twórczości swe charakterystyczne piętno. Kołaczkowski uwypukła właśnie znaczenie Wagnera jako dramaturga, a uważając go za dramaturga-symbolistę, stawia go obok takich twórców jak Szekspir, Calderon, Corneille. Nie wchodząc bliżej w słuszność tej tezy, należy zaznaczyć, że czyni to w sposób wysoce kulturalny, wnikliwy i przekonywujący; że z pietyzmem, choć może zbyt mało krytycznie (nie wychodząc poza krytykę immanentną), omawia filozoficzne teorje i idee Wagnera; że świetnie charakteryzuje atmosferę duchową, w której wzrósł i wychował się Wagner; że głęboko dociera do tych warstw jego psychiki, w których dokonywały się przemiany nastawień światopoglądowych i idej filozoficznych. Wszystko to stawia jego książkę w rządzie najpoważniejszych dzieł o Wagnerze, nietylko w Polsce, ale i w całej wszechświatowej literaturze. Stworzenie muzycznego pendant do książki Kołaczkowskiego i utrzymanie tegoż na tym samym poziomie byłoby dla muzykologji polskiej ogromną zdobyczą. Godnem zastanowienia jest tylko, czy wobec syntetyczności sztuki Wagnera, słusznem

jest tego rozszczepienie i odrębne traktowanie różnych stron jego twórczości. Niewyjaśnionym bowiem pozostanie zawsze ich związek strukturalny, a przecież synteza w obrębie fragmentu ma zawsze mniejsze prawdopodobieństwo uchwycenia momentów istotnych, aniżeli wyczerpanie całości danego zakresu.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Boschot Adolphe: La musique et la vie. 6-e éd. Paryż 1931. Libraire Plon. 8⁰, 224 str.

Jeszcze jedna z książek, których wydanie drukiem nieusprawiedliwione jest żadną przyczyną głębszej natury, a których tak wiele jeszcze zawsze błąka się w dzisiejszej muzykograficznej literaturze francuskiej. Te krótkie szkice, których zadaniem było według słów samego autora naświetlić indywidualność lub środowisko artystyczne poszczególnych kompozytorów XVIII, XIX i XX wieku, nie przynoszą zasadniczo nic nowego, obracając się przeważnie po powierzchni rzeczy. Uwzględniają one raczej element anegdotyczny („Beethoven parmi ses contemporains") czy biograficzny (Rossini, Smetana), wyprowadzając nawet pewne cechy twórczości z czynników raczej zewnętrznej natury. W części poświęconej kompozytorom współczesnym znajdujemy czasem inteligentne określenia niektórych osobliwości twórczych, jak n. p. Respighiego, którego utwory orkiestralnie przyrównywa autor do efektownych, lecz grubych w pomyśle widokówek włoskich „iluminowanych w atelier pirotechnicznem Ryszarda Straussa" (str. 117). Natomiast dziwne są niektóre refleksje autora na temat muzyki francuskiej współczesnej. Zdradzają one przedewszystkiem absolutny brak orjentacji w kierunkach zagranicznej twórczości muzycznej. Jakże inaczej wytłumaczyć sobie twierdzenie, że „Szkoła Sześciu" we Francji tylko dlatego nie zdołała się utrzymać jako reprezentatywny kierunek współczesności, że przeciwstawiła się „tradycji"? Określenie to sformułowane jest nieco naiwnie, trudno bowiem zrozumieć zeń, co autor rozumie tu przez tradycję: czy tradycje ducha specyficznie francuskiego, formy, czy wreszcie języka muzycznego poprzedników? Wszak na współczesnej twórczości europejskiej właśnie muzyka francuska, jako jedna z najmniej radykalnych pod względem formy i środków, stoi może najbliżej tych tradycyj, bliżej w każdym razie, niż np. współczesna muzyka niemiecka, rosyjska, węgierska i innne. Twierdzenie takie wykazuje dostatecznie, jak dalece nieprzemyślane frazesy rzuca się tu na papier i podaje w dobrej wierze czytelnikowi. Na zakończenie dotyka autor niektórych problemów społecznych współczesnego życia muzycznego ze specjalnem uwzględnieniem stosunków francuskich. Niestety jednak i te ustępy, jako obracające się w kole frazesów utartych, nie są w stanie obudzić żywszego zainteresowania czytelnika.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Collet Henri: L'essor de la musique espagnole au XX-siecle. Edition Eschig. Paryż 1929. 8⁰, 182 str.

Istnieją niekiedy książki, nasuwające krytycznemu czytelnikowi jeden tylko problemat: dla kogo właściwie są tego rodzaju produkty przeznaczone? Dla muzyków — nie, gdyż mimo że przedmiotem ich wywodów jest muzyka, niczego sie o niej samej dowiedzieć nie mogą; dla laików — nie, przygniatająca bowiem wprost masa nazwisk, dat, faktów, tytułów i t. p., czyni je dla nich zupełnie niestrawnemi; dla teoretyków-naukowców — też nie. Zupełny brak historycznego naświetlenia i powiązania faktów przy równoczesnej chronologicznej metodzie ułożenia omawianego materjału, brak nawiązania między prądami muzycznemi a ogólnem tłem epoki, unikanie wszelkich technicznych terminów czy analiz, brak wszelkich przykładów muzycznych i t. p. — wszystko to stawia omawianą książkę na poziomie katalogu muzyków i grafomanów muzycznych Hiszpanji w XIX. i XX. wieku (autor bowiem stara się nie pominąć nikogo, kto cośkolwiek napisał, choćby nawet utwory tylko na... gitarę). Katalog ten, by mógł pretendować do miana „książki" został obficie zaopa-

trzony w pustą frazeologję w stylu dziennikarskim, w liczne odnośniki, powołujące się na inne prace tegoż autora oraz na kilku muzykologów hiszpańskich, których autor bardzo obficie eksploatuje, cytując z nich całe stronice (przeważnie tam, gdzie chce cóś o utworach muzycznych powiedzieć). Jak z licznych adnotacyj, z pewnych ustępów tekstu i okładki dowiadujemy się, autor jest nietylko pisarzem muzycznym, ale ponadto kompozytorem kameralnych i religijnych utworów, a także romansopisarzem. Czy przypadkowo nie jest to nieco zawiele jak na jednego człowieka? Mimowoli nasuwają się w tym punkcie refleksje ogólniejszej natury: czy nie żyjemy może w okresie, w którym szał pisania ogarnia świat cały, tak jak dawniej po wielkich wojnach i zarazach szał tańca?! Trudno też nie zauważyć, że we Francji szerzy się grafomanja muzykologiczna. *(Przyp redakcji.* Francja nie stanowi wyjątku). Książka jest poświęcona b. królowi Alfonsowi XIII, autor zaś otrzymał nagrodę Instytutu hiszpańskiego w Paryżu, jak czytamy o tem na okładce, tuż pod tytułem książki. Prócz tych uwag nic niestety o książce Colleta powiedzieć nie można.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Müller D.: Janacek. Paryż 1930. Les Editions Rieder. 8⁰, 94 i LX str.

Szósty tom popularnego wydawnictwa „Maîtres de la musique ancienne et moderne" jest monografja zmarłego w niedawnym czasie czeskiego kompozytora Leosa Janacka. Autor nie ma na celu sprecyzowania zasadniczych cech stylu tego kompozytora ani jego historycznej genezy lub też znaczenia dla muzyki czeskiej. Książka jego jest książką „dla wszystkich" i — jak przyznać jej trzeba — napisana jest żywo, interesująco i ze szczerym sentymentem dla kompozytora, bez zbytniego balastu analitycznego, z pewną dość zresztą umiarkowaną dozą hermeneutyki. O znawstwie muzycznem autora trudno coś wnosić na podstawie tej biografji. Postawienie „Jenufy" Janacka w jednym rzędzie z „Pasją według św. Mateusza" Bacha, z „Don Juanem" Mozarta i „Tristanem" Wagnera może świadczyć z jednej strony o bardzo życzliwym stosunku autora do omawianego kompozytora, z drugiej jednak strony o jego zupełnej ignoracji w tej dziedzinie. Na uznanie zasługują liczne, ciekawie zestawione ilustracje (fotografje), jeszcze bardziej podkreślające popularny charakter książki. Summa summarum: książka bezpretensjonalna, bez głębszej wartości dla poważnych badań.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Anschütz Georg: Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung. Lipsk 1927. 8⁰, 31 str.
Anschütz Georg: Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich. Deutsche Psychologie, tom V, z. 5. Halle 1929. 8⁰, 104 str.

Wraz z rozwojem i przemianą metod badawczych w psychologji wyłaniają się w jej zakresie nowe zagadnienia i problematy, które dawniej nie leżały w jej zasięgu. Jak długo psychologja (eksperymentalna) starała się jako nauka empiryczna odnaleźć najogólniejsze prawa psychiki ludzkiej, jak długo chciała stworzyć typy, szukając momentów wspólnych, a nie była psychologją indywidualną, tak długo problematy w rodzaju „audition colorée" nie mogły znaleźć się wśród przedmiotów jej badania. Dziś współpracują ze sobą w tej dziedzinie wszystkie trzy metody, a raczej pracują obok siebie; każdy problemat znajduje swe naświetlenie z punktu widzenia każdej z nich, a tem samem splata się z całym szeregiem innych zagadnień, utwierdza się sam w sobie i szybciej znajduje pewne rozwiązanie. Inna rzecz, że nie zawsze słuszne i definitywne. Problem słyszenia barwnego („audition colorée", „das Farbenhören") daje się narazie ująć jedynie z punktu widzenia i w ramach psychologji indywidualnej, mimo że już dziś nie brak prób włączenia go w psychologję typów (Jaensch). Zagadnienie przedstawia się następująco. Istnieją osoby, coprawda bardzo nieliczne (na całe Niemcy tylko 150), które, odbierając podniety

akustyczne mają stale oprócz wrażeń słuchowych także i pewne subjektywne przedstawienia wzrokowe, wyobrażenia kształtów i barw. Przyporządkowanie dźwięków i barw lub kompleksów dźwiękowych i barwnych jest u nich stałe, t. zn. że ten sam dźwięk, akord czy motyw wywołuje w nich zawsze przedstawienie tej samej barwy. Przyporządkowanie to jest jednak u każdej z nich odmienne, fotyzmy (t. zn. subjektywne przedstawienia optyczne, wywołane akustyczną podnietą) indywidualnie zróżnicowane pod względem barw, kształtów, wyrazistości, sposobu występowania i t. p. Dawny punkt widzenia, ujmujący tego rodzaju zjawiska jako patologiczne, jest dziś zarzucony. Psychologja podchodzi dziś do nich bez żadnych uprzedzeń, zdając sobie sprawę z płynności granic między patalogją a t. zw. normalnością i stara się jedynie ująć ich prawidłowość, jak dotąd — bezskutecznie. W Hamburgu znajduje się dziś centrala tych badań, na czele których stoi G. Anschütz. Praca w tej dziedzinie polega narazie jedynie na eksperymentowaniu z osobami, u których występuje „audition colorée", oraz na takim układzie eksperymentów, któryby dawał rękojmię prawdziwości wyników. (Wobec subjektywności fotyzmów istnieje tu wielkie prawdopodobieństwo, że osoby badane „koloryzują". Istnieje jednak szereg prób, które odrazu oddzielają od siebie rzeczywistą „audition coloré" od imaginacyjnych). Na podstawie swych dotychczasowych badań stwierdza Anschütz istnienie dwóch typów „audition colorée": *analityczna* — o ile każdemu z poszczególnych dźwięków w oktawie odpowiada ta sama barwa (stwierdzenie spontaniczności tych subjektywnych reakcyj wzrokowych jest możliwe dzięki temu, że większość osób badanych nie posiada słuchu absolutnego, a mimo to stale reaguje tą samą barwą na ten sam dźwięk), oraz *kompleksywna*, syntetyczna — o ile reakcje wzrokowe powstają pod wpływem kompleksów dźwiękowych, jak n. p. interwał, motyw, akord, temat muzyczny i t. p. Jak dotąd, prócz tych 2 typów nie daje się stwierdzić w tej dziedzinie żadna prawidłowość, żadne wspólne momenty. Wśród analitycznej „audition c." usiłuje Anschütz stwierdzić uporządkowanie barw w oktawie według porządku spektralnego; usiłowania te jednak nie przekonywują, wobec odmiennych wyników jego własnych eksperymentów. W zakresie kompleksowej „aud. col." autor nawet nie stara się odnaleźć jakiejś prawidłowości, a na podstawie dotychczasowych wyników jest to zupełnie wykluczone. Charakterystycznym jest fakt, że przyporządkowanie subjektywnych przedstawień optycznych i objektywnych akustycznych sięga u niektórych osób poza zakres dźwięków. Łączą oni z barwami szmery, cyfry, nazwy miesięcy i t. p., co dość silnie dezorjentuje badaczy i nie pozwala im w żaden sposób znaleźć *wyjaśnienia* tych zjawisk. Niektóre teorje fizjologiczne usiłują je wytłumaczyć specjalną dyspozycją fizjologiczną. Inne sprowadzają je do przeskakiwania podniety z jednego centrum mózgowego na inne (n. p. z akustycznego na wzrokowe). Bleuler przypuszcza że nasza kora mózgowa reaguje na jedną podnietę różnemi wrażeniami, z których jednak nie wszystkie dochodzą do naszej świadomości. Wszystkie te wyjaśnienia nie wychodzą poza granice hipotez. Większe prawdopodobieństwo wykazuje psychologiczne wyjaśnienie synestezji (ogólna nazwa na oznaczenie wszelkich zjawisk w typie „aud. col.") przy pomocy associacyj, ale i przeciw tej teorji można wytoczyć szereg zarzutów. Obecnie próbuje się wszelkie synestezje sprawdzić do pewnych ogólnych funkcyj psychicznych, wiążących ze sobą wszelkie dziedziny przedstawień zmysłowych. Stanowisko to reprezentuje obok innych (Werner) — Anschütz. Zakłada, że związki funkcyjne różnych dziedzin zmysłowych istnieją u wszystkich ludzi w różnem nasileniu, przekraczając u jednych próg świadomości, u drugich zaś nie. Że pewne specjalne struktury psychiczne (jakie — na razie niewiadomo) wpływają na wzrost tych związków i na wzmocnienie synestezji. Stwierdza nakoniec, że wszelkie nasze spostrzeżenia, a zwłaszcza przeżycia estetyczne są przepojone elementami wrażeniowemi wszystkich zmysłów, subjektywnie, centralnie (nie peryferycznie dzięki idącej od zewnątrz podniecie) dokomponowanemi do danej objektywnej podniety. Mimo że na wszelkie uogólnienie jest tu jeszcze przedwcześnie, już dziś odbywa się w tej

dziedzinie dość przykra walka między różnymi badaczami (por. ostatnie roczniki „Zeitschrift für Psychologie"). Wytaczane przeciw Anschützowi zarzuty są dowodem tej samej bojaźni przed wszelką nowością, którą i na innych terenach możemy odnaleźć. Dla psychologji muzycznej badania te, mimo swego zarodkowego stadjum, są dość ważne. Abstrahując od zupełnie odosobnionych tendencyj do zrealizowania syntezy dźwięków i barw w kompozycjach muzycznych (Skrjabin, obecnie Laszló i in.) należy stwierdzić, że rzucają one nowe światło na zagadnienie charakterystyki tonacyj, a także na sam proces słuchania. Wykazują ze swego stanowiska, że słuchanie muzyki jest procesem, którego niewielka część tylko dochodzi do pełni świadomości słuchacza, reszta zaś może wiązać się funkcyjnie z innymi elementami życia psychicznego, nie przekraczając progu świadomości. Badania nad „audition colorée" rzucają właśnie na tę resztę swoje specjalne światełko, nie mając jednak zupełnie pretensyj do jej wyjaśnienia. Nie obrażając powagi nauki, nie obniżając wartości i zdobyczy psychologji, musimy wszyscy przyznać, że właśnie ta niewyjaśniona „reszta" jest w każdem przeżyciu człowieka jednak najważniejsza.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Handbuch der Musikerziehung. Wydał E. Bücken. Poczdam 1931 Akad. Verlagsges. Athenaion. 4°. 448 str.

Powodzenie pierwszej zbiorowej książki wydanej przez Bückena („Handbuch der Musikwissenschaft"), zachęciło tego wybitnego muzykologa do powtórnego wydawnictwa w tym samym typie. Tym razem przedmiotem wypowiedzenia się szeregu wybitnych teoretyków i pedagogów są zagadnienia współczesnego wychowania muzycznego. W pracy zbiorowej, w której każdy z autorów zajmuje się jednym tylko, sobie najbliższym działem pedagogji, nie mając żadnego wglądu w prace innych, ani też nie znając całości, siłą rzeczy wynikają pewne niedociągnięcia metodycznej natury. Ilościowa przewaga w omawianiu jednego problematu, zupełne pominięcie innego, równie ważnego, wielokrotne powracanie do tych samych zagadnień i t. p. nie dały się i tu uniknąć mimo ogromnych rozmiarów omawianego dzieła i tak świetnego reżysera całości. jakim jest Bücken. Drugą wadą metodyczną takiego wydawnictwa jest nieodzowna prawie różnica poziomów prac w niem zawartych. Jedne z nich wymagają od czytelników gruntownego wykształcenia filozoficznego, inne stoją na poziomie popularnych artykułów. Z merytorycznego punktu widzenia można tu wyodrębnić 2 zasadniczo różne typy prac: 1. ogólne, historyczne, psychologiczne lub metodyczne, stanowiące *podstawę* wychowania muzycznego (tu należą: Wickego „Psychologie und Musikerziehung", Kühna „Geschichte der Musikerziehung" i Bückena „Die Musikerziehung auf der Universität"), 2. ściśle pedagogiczne (Roeselinga, Miesa, Lemachera), mające tu ogromną przewagę a omawiające wprost drobiazgowo swe problematy, cele i metody. Najbardziej szczegółowo traktowana jest dziedzina nauczania muzyki w szkołach (powszechnych, średnich i seminarjach), omawiane z ogromną znajomością rzeczy i precyzją w artykułach Miesa i Roeselinga. Widać z nich, że nauczanie muzyki w szkołach niemieckich stoi na tak wysokim poziomie (nietylko ze względu na współczesność metod i ich założeń, ale także ze względu na zakres i stawiane sobie cele), o jakim u nas nawet marzyć nie można. O ile ich wywody są rzeczywiście wyrażeniem ogólnie stosowanych metod, a nie tylko „pieśnią przyszłości", to przyznać należy, że szkolne wychowanie muzyczne w Niemczech przewyższa nawet w niejednym kierunku nasze szkolnictwo zawodowo-muzyczne. Obie te rozprawy mogą mieć ogromną doniosłość dla wszystkich nauczycieli muzyki (tak dla szkolnych, dla których są przeznaczone, jak i dla specjalistów); mimo że za swój punkt wyjścia mają inne warunki historyczno-rasowe, inną kulturę, przeszłość, typ mentalności i t. p., co wszystko wymaga odmiennego podejścia, mogą jednak dać wskazówki metodyczne ogólniejszej natury a bardzo wielkiej wagi. Zwłaszcza do dziś nie ujednostajniona u nas metodyka nauczania muzyki w szkołach może tu znaleźć nowe wytyczne, bardziej

w swem założeniu nowoczesne, aniżeli te, które są na tym terenie stosowane. Obok rozległego traktowania tych kwestyj, dziwnym wydaje się fakt, że problematy właściwego szkolnictwa muzycznego są w tem, tak wyczerpującem skądinąd dziele zupełnie pominięte. Jedynie w bardzo krótkim artykule omawia Braunfels organizację wyższej szkoły muzycznej, nie podejmując zasadniczo ani jednego z zagadnień metodologicznych, które i tu istnieją, i są — zwłaszcza w dobie obecnej — bardzo ważne. Z drugiej grupy ściślej naukowych rozpraw na pierwszy plan wysuwa się rozprawa Wickego, omawiająca wpływy współczesnej psychologji na pedagogję muzyczną. W całości — książka bardzo potrzebna, aktualna i wartościowa! Gdyby jednak poszczególne, zawarte w niej rozprawy, z których większość może stanowić książki same dla siebie, wydane zostały osobno, spełniłyby o wiele lepiej swe zadanie. Ogromny i kosztowny foljant nie może być dostępny każdemu nauczycielowi czy dyrygentowi, i właśnie dzięki temu należy wątpić, czy książka ta mimo swej własności spełni swe społeczne zadanie.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Filharmonja warszawska 1901—1931. Nakładem Komitetu obchodu 30-lecia Filharmonji warszawskiej. 8⁰, 40 str.

Powyższa publikacja jest zbiorem następujących artykułów: Z dziejów muzyki symfonicznej w Warszawie (E. Wrocki), Filharmonja a młodzież (Dr. H. Dorabialska), Bach, rewolucja i Filharmonja (Cez. Jellenta), Garstka wspomnień (T. Joteyko), Wspomnienia o dwuch skrzypkach (E. Młynarski), Z notatek (P. Maszyński), Filharmonja-przedowniczka (St. Niewiadomski), Pierwszy chór Filharmonji (Dr. H. Opieński), Filharmonja i jej orkiestra dobrze zasłużyły się kulturze (Dr. A. Simonówna), poczem następuje spis nazwisk komitetu obchodowego. Przyszła publikacja pamiątkowa czy jubileuszowa, poświęcona omówieniu znaczenia tej fundamentalnej instytucji w historji polskiej twórczości muzycznej, będzie miała za zadanie przedewszystkiem o wiele wszechstronniej i objaktywniej zająć się nietylko jej historją, ale i wykazaniem ścisłego i produktywnego związku z rozwojem twórczości polskiej w zakresie muzyki symfonicznej. Nie będzie można usunąć w cień wielkich nazwisk, które czy w ten czy w inny sposób przyczyniły się do rozkwitu, a niekiedy do ratowania tej instytucji z różnych opresyj natury osobistej czy ogólnej. Można nawet być pewnym, że ukrywane w cieniu nazwiska zajmą pierwsze miejsca, i to bez względu na swój choćby nawet jednostronny kierunek artystyczny. W tej przyszłej publikacji znajdzie się zapewne miejsce na dokładny wykaz utworów, które kiedykolwiek były wykonane przez Filharmonję, przyczem okaże się, że nie jest to tak podrzędna i uboczna sprawa, jakby się zdawać mogło. Taki „suchy wykaz" mówi nieraz odnośnie do twórczości polskiej daleko więcej, niżby się zdawać mogło. Powie on więcej, niż n. p. artykulik o „gwoździach i sztandarach w nosie Bacha" lub niejedna „złota myśl", n. p. taka: „Miernemu kapelmistrzowi nigdy prób orkiestrowych nie jest dosyć", z czego wynikałoby że n. p. Gustaw Mahler był miernym dyrygentem, ponieważ wymagał jak największej ilości prób. I t. p. Podobne publikacje zagraniczne, wydawane z okazji jubileuszu jakiejś wybitnej instytucji, mogły łatwo posłużyć za wzór. Widocznie nie miano ich pod ręką.

A. Ch.

Wystawa Moniuszkowska w Wilnie: 1872 — 1932. Opracował Edward Wrocki. Nakładem Wileńskiego Komitetu Obchodu 60-lecia zgonu S. Moniuszki. 8⁰, 36 str.

Publikacja ta jest pożyteczna z tego powodu, że znajdujemy w niej dość szczegółowo opracowany materjał pamiątkowy, który w całości może się przyczynić do odtworzenia „atmosfery Moniuszkowskiej", przyczem autor katalogu podaje liczne źródła i ich miejsca zachowania. Oczywiście nie było jego zamiarem podanie całej bibljografji Moniuszkowskiej, co byłoby jednak rzeczą bardzo pożyteczną. Wymaga to jednak długich i żmudnych

studjów, do których autor zdaje się być powołanym i do czego można go tylko zachęcić. Wówczas zapewne wymieni także inne, a nie tylko wymienione w XI rozdziale wydawnictwa, n. p. wydanie szeregu listów obydwojga Moniuszków w warszawskim „Przeglądzie muzycznym“ (z czasów wojny światowej).

A. Ch.

Księga pamiątkowa ku czci Profesora Dr. Adolfa Chybińskiego ofiarowana przez uczniów i przyjaciół z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin i dwudziestej piątej rocznicy jego pracy naukowej (1880—1905—1930). Kraków 1930. Nakładem autorów. Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie. 8⁰, IX i 187 str.

Treść: Juljan Pulikowski (Wiedeń), Pontificale Lwowskie z XIV wieku pod względem muzycznym. Dr. i Mr. Marja Szczepańska (Lwów), Nowe źródło do historji muzyki średniowiecznej w Polsce. Dr. Wacław Piotrowski (Poznań), Wpływy polskie w muzyce królewieckiej XVII-go i pierwszej połowy XVIII-go wieku. X. Dr. Hieronim Feicht C. M. (Kraków)), X. Michał Marcin Mioduszewski C. M. (1787—1868). Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Rękopisy muzyczne Chopina w Genewie. Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów), O trioli w Mazurkach Chopina. Helena Windakiewiczowa (Kraków), Ze studjów nad formą muzyczną pieśni ludowych: okres kolisty. Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów), O ekspresjoniźmie muzycznym. Dr. Zofja Lissa (Lwów), Znaczenie akustyki dla teorji harmonji. Witold Friemann (Katowice), Moje wspomnienia o Dr. Maksie Regerze.

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok IV, zeszyt 14 — 15. Warszawa, styczeń — kwiecień 1932. Treść: Roman Palester (Warszawa), Kryzys modernizmu muzycznego — Dr. Zofja Lissa (Lwów), Z zagadnień pedagogji muzycznej — Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów): Z zagadnień melodyki (Na marginesie prac E. Kurtha) — Dr. Zofja Lissa (Lwów) i Dr. St. Łobaczewska (Lwów), Z najnowszych badań nad psychologją i estetyką muzyczną — Michał Kondracki (Warszawa), Współczesna muzyka góralska na Podhalu i Żywiecczyźnie— Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów), Muzyka Bliższego Wschodu (I. Muzyka ormiańska) — Dokumenty i Materjały do Historji Muzyki Polskiej (I. Prof. Dr. Adolf Chybiński, Do biografji Sebastjana z Felsztyna — II. Dr. Bron. Wójcik-Keuprulian, Chopin w opinji literata francuskiego) — Sprawozdania: Cobbett W. W., Cyclopedic Survey of chamber music, II vol., Londyn 1930 (Chybiński); Mersmann H., Die Kammermusik, B. IV/XIX und XX Jahrh.) Lipsk 1930 (Chybiński); Stengel Th., Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart, Berlin 1931 (Chybiński); Bernard R., Les tendances de la musique française moderne, Paryż 1930 (Łobaczewska); Dumesnil R., La musique contemporaine en France, Paryż 1930 (Łobaczewska); Łobaczewska St., O harmonice Kl. Ach. Debussyego w pierwszym okresie jego twórczości (Barbag); Nadel S. F., Zur Psychologie des Konsonanzerlebens, Lipsk 1927 (Lissa); Nestele A., Die Musikalische Produktion im Kindesalter, Lipsk 1930 (Lissa); Schole H., Tonpsychologie und Musikästhetik, Getynga 1930 (Lissa); Fleischer H., Philosophische Grundanschauungen in der gegenwärtigen Musikästhetik, Berlin 1928 (Lissa); Stieglitz O., Einführung in die Musikästhetik, Stuttgart 1928 (Łobaczewska); Anschütz G., Abriss der Musikästhetik, Lipsk 1930 (Łobaczewska); Sachs C., Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen, Lipsk 1930 (Pulikowski); Heinitz W., Strukturprobleme in primitiver Musik, Hamburg 1931 (Pulikowski); Hirosi Endo, Bibliography of Oriental and Primitive Music, Tokjo 1929 (Pulikowski); Eckardt A., Koreanische Musik, Tokjo

1930 (Pulikowski); Rosenthal E., The story of Indian Music and its Instruments, Londyn 1928 (Pulikowski), White N. I., American Negro Folk-Songs, Cambridge-Massachusetts 1928 (Pulikowski); Lach R., Vorläufiger Bericht über die... Gesänge russischer Kriegsgefangener, Wiedeń 1917 i 1918 (Pulikowski); Lach R., Gesänge russischer Kriegsgefangener, Wiedeń 1926, 1928, 1929, 1930, 1931 (Pulikowski); Hornbostel E. M. Phonographierte Isländische Zwiegesänge, Wrocław 1930 (Kamieński); Tiersot J., La chanson populaire et les ecrivains romantiques, Paryż 1931 (Pulikowski); Müller-Blattau J., Grundzüge einer Geschichte der Fuge, 2. A., Kassel 1931 (Chomiński); Kroyer Th., Der vollkommene Partiturspieler, I. F., Lipsk 1930 (Chybiński).—Polskie czasopisma muzyczne (Kwartalnik muzyczny, Muzyka, Muzyka kościelna, Muzyka w szkole, Orkiestra, Śpiewak) — Kronika — Od redakcji.

HOSANNA. R. VII. Nr. VI. Czerwiec 1932, Warszawa. Treść (artykuły treści muzycznej): X. J. Matulewicz, Antyfony — Wiadomości z kraju—Ze świata. — R. VII, Nr. VII—VIII Lipiec—sierpień 1932. Treść: X. H. Nowacki, Mszał (dok.) — X. J. Matulewicz, Antyfony (dok.) — R. VII. Nr. IX. Wrzesień 1932. Treść: X. J. Matulewicz, psalmy w liturgji — Kard, Mercier a śpiew liturgiczny — St. Piasecki, Kronika krajowa. — R. VII. Nr. X. Październik 1932. Treść: Wielkie Antyfony marjańskie (S. M. R.) — X. J. Matulewicz, Capitula — Kronika krajowa — Dr. A. Szykulanka, Podstawy odrodzenia muzyki kościelnej w Polsce.

MUZYKA. Rok IX. Nr. 3—4 (89—90). Warszawa, marzec—kwiecień 1932. Treść: Józefa Elsnera nieznany list do Szopena — J. Twardowski, Goethe a muzyka — Z. Stojowski. Postęp prawdziwy i urojony—F. Busoni Mój testament muzyczny—I. Paderewski, O stylu narodowym w muzyce — J. Hofman, Czy fortepian przeżył się — Sz. Waljewski, Koncert wiolonczelowy Maklakiewicza—F. Starczewski, Poeci polscy w muzyce i pieśni.—Impresje muzyczne (M. Gliński) — Z opery i sal koncertowych: Warszawa M. Gliński; Kraków: W. Poźniak; Wilno: St. Węsławski; Paryż: H. Prunieres; Wiedeń: W. Reich — Listy do redakcji — Nowe wydawnictwa (A. Książki: M. Gliński, H. Cylkow, J. Prosnak; B. Nuty: S. Waljewski) — Przegląd prasy. — Kronika. — Rok IX. Nr. 5—6 (91—92). Warszawa, maj—czerwiec 1932. Treść: St. Moniuszko, O znaczeniu muzyki narodowej — F. Szopski, Moniuszko a nasza epoka — Wł. Rzepko, Moje wspomnienia o Moniuszce — J. Maklakiewicz. U źródeł natchnienia muzycznego — K. Geiringer, Wizerunek J. Haydna — St. Niewiadomski, Muzyczny laureat Warszawy — F. Starczewski, Goethe a muzyka polska — Impresje muzyczne — Z opery i sal koncertowych Warszawa: M. Gliński; Lwów S. Łobaczewska; Łódź: F. Halpern; Katowice: F. Sachse; Paryż: P. O. Ferroud, Z. Latoszewski; Wiedeń: P. Stefan; Bukareszt: G. Krause; Zurych: W. Reich; San Remo; Rio de Janeiro: W. Dobromilski) — Nowe wydawnictwa — Przegląd prasy — Kronika. — Rok IX. Nr. 10—11 (96—97), Warszewa 31 października 1932. Treść: H. Dobrzycki, Nasz obowiązek wobec pamięci Szopena — K. H. Bader, Powrót Fryderyka Szopena — E. Młynarski, Pięcioro przykazań dla dyrygentów — M. Ravel, W kuźni nowego stylu (przekł. z franc.) — K. Stromenger. Igor Strawiński — L. Godowski, O moich transkrypcjach fortepianowych słów kilkoro — Impresje muzyczne — Z opery i sal koncertowych (Warszawa: M. Gliński; Lwów: St. Łobaczewska; Kraków: W. Poźniak; Poznań: T. Z. Kassern; Wilno: S. Węsławski; Łódź; F. Halpern; Katowice: F. Sachse; Lublin: W. H. Wierzbicki; Wenecja: W. Reich; Monachjum: Zastępca; Salzburg: Zastępca) — Nekrologja (St. Niewiadomski: Pamięci T. Joteyki; Z żałobnej karty) — Nowe wydawnictwa (A. Książki, B. Nuty) — Przegląd prasy — Rozmaitości — Kronika.

MUZYKA KOŚCIELNA. R. VII. Nr. 5/6. Maj — czerwiec 1932, Poznań. Treść (artykuły treści muzycznej): Z. Latoszewski, J. Haydn jako kompozytor religijny—Z. L., Z cyklu: Historja Muzyki kościelnej, Epoka chorału gregorjańskiego, I. — Uchwały kongreg. księży dziek. archid. pozn. w spr. śpiewu kość. — St. S., Elektr. wentylatory do organów—Kronika chóralna — Związek organistów archidjec. gnieźń. — pozn. — Związek chórów kośc.

archidjec. gnieźń. — pozn. — Książki i nuty. — R. VII. Nr. 7/8. Lipiec — sierpień 1932. Treść: A. Miętus, Dokoła twórczości religijnej Stan. Moniuszki — Kazanie X. Inf. Kłosa z okazji uroczystości moniuszk. — S. Kwaśnik, Uroczystości ku uczczeniu 60. rocznicy śmierci St. Moniuszki — W. Pyska, Na bezdrożu — Kroniki. — R. VII. Nr. 9/10. Wrzesień—październik 1932. Treść: J. Pawlak, Beuron-Solesmes—X. W. Faustman, O dyscyplinie w naszych chórach — J. Furmanik, Uwagi z powodu artykułu „Na bezdrożu" — Komunikaty i kronika jak wyżej — Nowe wydawnictwa.

MUZYKA W SZKOLE. Rok IV. Nr. 8. Kwiecień 1932. Treść: Od redakcji—K. Hławiczka, Przyczynek do historji polskich śpiewników szkolnych. — T. Joteyko, Cyfrowe pismo muzyczne — Z. Madejski, Tańce kaszubskie — J. Nowak, Śpiewający las — W. Batko, Lekcja śpiewu w oddziale IV chłopców — Kronika — Dodatek nutowy („Myszy", muz. T. Mayznera). — Rok IV. Nr. 9. Maj 1932. Treść: St. Krynicki, Muzykalność wsi polskiej i sposoby jej uszlachetniania—K. Hławiczka, L. Bocquillon Wilhem—Dr. St. Zetowski, Muzyka a nauka historji polsk. w szkole średniej — F. Starczewski, Do artykułu „Tysiąc walecznych" — R. Gnus, Po konkursie Chopinowskim — A. J. Nebelska, Nauka gry na skrzypcach w seminarjach naucz. — W. Mazur, Obrazki z życia muzycznego szkoły — A. Maciejewski, Lekcja w oddz. II. — Kronika — Dod. nutowy („Zielone Świątki muz. Z. Noskowskiego; „Tatry", muz. P. Nowoczka). Rok IV. Nr. 10. Czerwiec 1932. Treść: K. Hławiczka, Odkrycie drugiego „Śpiewnika dla dzieci" Z. Noskowskiego—Dr. St. Zetowski, Marsz czy mazur Dąbrowskiego? — Dr. St. Zetowski, Muzyka a nauka historji polsk. w szkole średn. (dok.) — Dr. G. Shaw, Nowe drogi w wychowaniu muzycznem (przekład z ang.) — St. I. Rączka, Wrażenia z jednej pokazowej lekcji śpiewu — J. Seweryński, Na marginesie Zjazdu Nauczycieli śpiewu woj. śląskiego w dn. 23 kwietn. 1932 w Katowicach — St. Wasiak, Orkiestra w szkole powszechnej — F. Sachse, O szkolne zespoły mandolinowe — Kronika — Dod. Nutowy („Gąsiorek" i „Jak to wiele było strachu". muz. Z. Noskowskiego). — Rok V. Nr. 1. Wrzesień 1932. Treść: Dr. J. Reiss, czy należycie cenimy muzykę polską? — Kurs wakacyjny w Wejherowie — Muzyczne ognisko w Krzemieńcu—„Żelazny repertuar"—Repertuar kompozycyj dla szkół powszechnych—Kronika—Z działalności muzycznej Związku N. P. — Wiadomości z świata muz. — Nowe wydawnictwa — Dod. nutowy „Pierwsza brygada" w ukłdzie K. Guzikowskiego). — Rok V. Nr. 2. Październik 1932. Treść: Dr. Z. Lissa, Radjo a nauczanie muzyki w szkole — St. Krynicki, Zespoły głosowe i instr. w środowiskach wiejskich — R. Heusing, „Święto pieśni" — S. Świtalski, Nauka gry na skrzypcach w seminarjach naucz. — R. Gnus, Lekcja w III oddziale szkoły powsz. w połowie września — Kronika — Recenzje — Nowe wydawnictwa szkolne.

ORKIESTRA. R. III. Nr. IV. Kwiecień 1932. Treść: Dr. S. Barbag, Sztuka i wiedza muzyczna — St. Niewiadomski, II. Konkurs szopenowski w Warszawie — Dr. J. Reiss, Czar pięknego głosu (dok.) — W. Fabry, O różnych rodzajach dyrygentów (c. d.) — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — Dr. Z. Lissa, Legenda i rzeczywistość maszyny mówiącej (dok.) — J. Adamski, Czynnik rasowy i narodowościowy w muzyce (c. d.) — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — T. Szyfers, Instrumenty Podhala i Huculszczyzny — Ustnik klarnetowy — Rozmaitości — Ruch muz. w kraju — Kronika — Co każdy muzyk wiedzieć powinien. R. III. Nr. V. Maj 1932. Treść: M. Dorożyński, Jazz w orkiestrach wojskowych — W. Fabry, Pierwszy państw. konkurs orkiestr kolej. — Dr. S. Barbag, Sztuka i wiedza muz. (dok.) — W. Fabry, O różnych rodzajach dyrygentów (c. d.) — T. Szyfers, Instrumenty Podhala i Huculszczyzny (dok.) — J. Adamski, Czynnik rasowy i narodowościowy w muzyce (c. d.) — Jak ćwiczyć na saksofonie — Rozmaitości i t. d. j. w. — R. III. Nr. 6. Czerwiec 1932. Treść: Dr. S. Barbag, Stanisław Moniuszko — W. Fabry, Walka o duszę artysty — Pierwszy konkurs kompozytorski „Orkiestry" — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — W. Fabry, o różnych rodzajach dyry-

gentów (dok). — Dr. J. Koffler, Igor Strawiński — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.)— Gra prima vista — Rozmaitości i t. d. j. w. R. III. Nr. VII. Lipiec 1932. Treść: Dr. J. Reiss, O muzykalności — „Dziś i wczoraj w polskiej muzyce“ — Jubileusz hejnału z wieży marjackiej — Dr. St. Zetowski, Czy należy zmienić nasz hymn narodowy — W. Smyk, Zakończenie roku szkoln. oraz ukończenie 2-letn. kursu w Wojsk. Szkole Muz. przy Państw. Konserwatorjum Muz. w Katowicach — Dr. J. Koffler, Teorja Muzyki i kompozycji (c. d.) — W. Fabry, Stanowisko orkiestry wśród operowych czynników inscenizacyjnych — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.) — F. M. Nowowiejski, Balet-opera „Tatry“ Feliksa Nowowiejskiego — St. Paszke. Capricco italien P. Czajkowskiego — Rozmaitości i t. d. j. w. — R. III. Nr. VIII. Sierpień 1932. Treść: F. Skoczek, Wzorowa próba — Dr. J. Reiss, O muzykalności (dok.) — M. Chmielewicz, Hymny narodowe — St. Niewiadomski, Szkice hist. (c. d.) — A. Plohn, Muzyka w Wiedniu w lecie 1932, X Międzynarodowy festival muzyki nowoczesnej — W. Fabry, Stanowisko orkiestry wśród operowych czynników inscenizacyjnych—J. Adamski, Czynnik rasowy i narodowościowy w muzyce— Dr. S. Kaswiner, Nowe drogi nauczania muzyki — J. Skórski, Czem jest teorja muzyki dla orkiestranta — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.) — Przewodnik Orkiestry — Rozmaitości i t. d. j. w. — R. III. Nr. IX. Wrzesień 1932. Treść: Dni Szopenowskie — S. Niewiadomski, Fryderyk Szopen — M. Chmielewicz, Hymny narodowe (dok.) — F. M. Nowowiejski, Muzyka i barwa — W. Fabry, Stanowisko orkiestry wśród operowych czynników inscenizacyjnych (c. d.) — J. Skórski, Czem jest teorja muzyki dla orkiestranta (dok). — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — Dr. R. Czerwiński, Muzyka a medycyna — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.) — W. Sadowski, St. Moniuszki muzyka baletowa „Wesołe kumoszki z Windsoru“ — Rozmaitości i t. d. j. w. — R. III. Nr. 10/25. Październik 1932, Treść: Wojskowa szkoła muzyczna w Katowicach (A. M.) — St. Niewiadomski, Fryderyk Szopen (c. d.) — Dr. Z. Jachimecki, Młodzieńcza sonata fortepianowa Wł. Żeleńskiego — M. Dorożyński, Tempo w Muzyce — Dr. J. Freiheiter, Edward Grieg— F. Nowowiejski, Muzyka i barwa (c. d.) — Dr. J. Koffler, Teorja muzyki i kompozycji (c. d. — Dr. R. Czerwiński, Muzyka a medycyna (dok.) — W. Fabry, Stanowisko orkiestry wśród operowych czynników inscenizacyjnych (dok.) — T. Joteyko — J. Adamski, Słuch dyrygenta — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — i t. d. j. w. — R. III. Nr. 11/26. Listopad 1932. Treść: Dr. A. Chybiński, Fryderyk Chopin — St. Niewiadomski, F. Szopen — M. Dorożyński, Tempo w muzyce (dok.) — Dr. J. Freiheiter, Edward Grieg (dok.) — F. Nowowiejski, Muzyka i barwa (dok.) — J. Adamski, Słuch dyrygenta c. d.) — F. Kulczycki, Solfeż (c. d.) — W. Nowak, W obronie orkiestry dętej — Dr. J. Koffler, Instrumentacja (c. d.) — Przewodnik Orkiestry — Hymny narodowe — i t. d. j. w.

SZOPEN. Popularny miesięcznik muzyczny. Redaktor: Władysław Świeży. Lwów. Rok I. Nr. 1. Treść: Dr. Br. Wójcik-Keuprulian, Chopin a młodzież nasza — Dr. St. Łobaczewska, Echa konkursu Chopinowskiego — W. Ś., Witold Maliszewski — Wł. Świeży, „Moja bieda“ — Wł. Świeży, Gł. Zasady metody gry na fortepianie — O szkołach muzycznych — Kult Chopina na fali radjowej. — R. I. Nr. 2. 1 października 1932. Treść: Dr. Z. Lissa, Młodzież a życie koncertowe — W. Świeży, Edward Grieg — W. Świeży, Główne zasady metody gry na fortepianie (c. d.) — Kronika — F. Starczewski, ś. p. Janina Niekrasz. — R. I. Nr. 3. 1 listopada 1932. Treść: Dni Chopinowskie we Lwowie (odczyty Dr. S. Barbaga, Dr. J. Freiheitera, Dr. Z. Lissa, Dr. St. Łobaczewskiej) — Ruch muz. w kraju — Wł. Świeży, Fortepian jako instrument domowy i jego przyszłość.

ŚPIEWAK. R. XIII. Nr. 4. Kwiecień 1932. Treść: St. M. Stoiński, Józef Haydn — St. M. Stoiński, „Słońce“, oratorjum St. Kazury — M. Asanka-Japołł, Ciekawa autobiografja E. d'Alberta — St. M. St., 15-letnia (!) rocznica zespołu „Motet i madrygał“ — Kronika muz. — Wielcz śpiewacy na płytach gramofon. — Komunikaty i kronika chóralna—

R. XIII. Nr. 5. Maj 1932. Treść: Dr. St. Zetowski, Wojciech Bogusławski, jako pierwszy polski śpiewak operowy—St. M. Stoiński, „Słońce“ oratorjum St. Kazury (dok.)—M. Asanka-Japołł, Włoskie Tedeum na cześć polsk. konstytucji 3-go maja—P. Maszyński, Władysław Rzepko — Komunikaty i kroniki. — R. III. Nr. 6. Czerwiec 1932. St. M. Stoiński, Znaczenie Moniuszki w polskiej kulturze artystycznej XIX w. — J. Grajnert, Moje wspomnienia o St. Moniuszce — L. Uziębło, Nieco wspomnień o ludziach bliskich St. Moniuszce za czasów jego wileńskich — Wł. Fabry, Śmierć ojca — M. Józefowicz, Moniuszko w Wilnie — F. Starczewski, Jedna z pierwszych kompozycyj Moniuszki — St. M. Stoiński, Zapomniane zasługi — St. M. St., O pomnikach Moniuszki w Polsce — Kroniki i komunikaty. — R. XIII. Nr. 7. Lipiec 1932. Treść: Dr. St. Zetowski, W. Bogusławski jako pierwszy polski śpiewak operowy — Przebieg uroczystości Moniuszkowskich w Polsce — L. Uziębło, Wystawa pamiątek Moniuszkowskich w Wilnie — Komunikaty i kroniki. — R. XIII. Nr. 8/9. Sierpień—wrzesień 1932. Treść: St. M. Stoiński, O organ śpiewactwa polskiego — W. Fabry „Ton“ spowodował dysonanse — St. M. St., Edward Grieg — St. M. St., Wynik konkursu wielopolskiego Zw. Śpiew. — Komunikaty i kroniki. R. XIII. Nr. 10. Październik 1932. Treść: St. M. St., Dni Szopenowskie — St. M. Stoiński, O wielkich celach naszej pracy śpiewaczej — W. Fabry, Opera górska w Zakopanem — Zjazdy śpiewacze — F. Starczewski, Janina Niekrasz — Wielcy śpiewacy na płytach gramof. (c. d.) — Konkurs komp. poznańskiego „Hasła“ — Chór sykstyński w Katowicach (St. M. St.) — Kronika — Nuty, książki i czasopisma — Komunikaty. — R. XIII. Nr. 11. Listopad 1932. Treść: M. A. J, St. Wyspiański w stosunku do muzyki—St. M. Stoiński, Nowe sukcesy Karola Szymanowskiego — St. Kazuro, W sprawie nauczania śpiewu w szkołach — St. M. Stoiński, Nowe dzieło H. Opieńskiego — W. Fabry, W sprawie „studjum operowego“ — 60 lat pracy śpiewaczej — Wielcy śpiewacy na płytach gramof. (dok.) — Kroniki — Nuty, książki, czasopisma — Komunikaty.

(Powyższą rubrykę zamknięto 30. XI. 1932).

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

AUDYCJE:

W pierwszej połowie VII sezonu koncertowego (październik—grudzień 1932) odbyły się następujące audycje:

97-a:

H. Purcell: Pavane & Chaconne na „consorts of viols“.

J. S. Bach: Koncert na skrzypce z orkiestrą.

J. A. Hasse: Upertura do opery „Euristea“ (1732).

W. A. Mozart: Divertimento D Nr. 11 (K. V. 251).

98-a:

L. Beethoven: Septet op. 20.

F. Schubert: Oktet op. 166.

99-a:

A. Vivaldi: Koncert g. na skrzypce op. 4 Nr. 6.

G. Valentini: Sonata G „Idea per camera“ na skrzypce i b. c.

Franciszek Lessel: Warjacje op. 15 na temat pieśni „Jichaw kozak z za Dunaju“ na fortepian.

W. A. Mozart: a) Sonata A (K. V. 526) na fortepian i skrzypce.
b) Sonata Es i Fantazja d na fortepian.

L. Beethoven: Sonata G op. 14 Nr. 2 na fortepian.

100-a:

J. B. Lully: Concerto na smyczkową orkiestrę i b. c. (z Collection Philidor).

Jacek Różycki: Concerto de Sanctis a 3 „Magnificemus in cantico“ na 2 soprany, bas i b. c. na organy.

J. S. Bach: Koncert d na fortepian z orkiestrą.

W. A. Mozart: Sonaty na organy, 2 skrzypiec i bas: Nr. 1 Es (K. V. 67) i Nr. 15 C (K. V. 336).

Przed audycją było odczytane słowo wstępne „Dawna a nowa muzyka“ Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego.

101-a:

F. Couperin: Concert Royal: Prélude. Allemande fuguée. Musette.

J. Ph. Rameau: Pièces de clavecin en concerts avec un Violon et une Viole; Menuet. Tambourin.

L. G. Guillemain: Conversation galante et amusante entre une Flûte, un Violon, une Viole et Basse continue, op. 12, I.

G. Ph. Telemann: Sonata G na flet i 2 altówki z b. c.

C. Ph. E. Bach: Quartett G na klawesyn, skrzypce i altówkę.

Scarlati, Martini, Gretry: Arje na sopran.

102-a:

Polski nieznany kompozytor z XV wieku: „Duma na 4 instrumenty“.

H. Schütz: Symfonia Sacra: Psalm 42, 12 na 2 soprany z orkiestrą i b. c. na organy.

J. S. Bach: Suita h na flet i orkiestrę smyczkową z b. c.

J. Haydn: Koncert C na skrzypce z orkiestrą.

WALNE ZEBRANIE

doroczne Członków Stowarzyszenia odbyło się dnia 24 października 1932 roku z następującym porządkiem dziennym:

1. Wybór przewodniczącego.
2. Sprawozdanie Zarządu i Komisji Rewizyjnej.
3. Wybory władz Stowarzyszenia.
4. Wolne wnioski.

Do zarządu Stowarzyszenia zostali wybrani: Prof. Dr. A. Chybiński, T. Ochlewski, B. Rutkowski, K. Sikorski, T. Zalewski.

Do Komisji Rewizyjnej:

Ks. Pastor A. Loth, Z. Dziewulski, D. Szarzyński.

Dnia 25 października 1932 roku Zarząd ukonstytuował się jak następuje: Prezes — Br. Rutkowski, Wiceprezes — A. Chybiński, Skarbnik — T. Zalewski, Sekretarz — T. Ochlewski, Redaktor Kwartalnika Muzycznego — K. Sikorski.

SPROSTOWANIA

I.

Otrzymujemy następujące pismo:

W Nr. 12/13 KWARTALNIKA MUZYCZNEGO, w artykule moim p. t. „Warjacje i technika warjacyjna Chopina“ (str. 380 — 392) opuszczone zostało wskutek przeoczenia, na końcu uw. 2 (str. 382) następujące zdanie:

„Opinję tę przytacza również Dr. Ludwik Bronarski w rozprawie p. t. „Stosunek Schumana do twórczości Chopina“ (KWARTALNIK MUZYCZNY, Nr. 3—4, 1929), będącej pierwszem w literaturze polskiej, a bardzo cennem ujęciem krytycznem poglądów romantyka niemieckiego na twórczość naszego Mistrza“.

Podając niniejsze sprostowanie, gorąco przepraszam Szanownego Autora za krzywdę, jaką mimowoli przeoczeniem mojem wyrządziłam Jego wartościowej pracy.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów, 1932)

II.

W pracy D-ra Ludwika Bronarskiego p. t. Akord „Chopinowski“, w KWARTALNIKU MUZYCZNYM, z 12 — 13, należy na str. 371 pierwszy przykład nutowy przestawić z ostatnim przykładem na tejże stronie. Ponadto w drugim przykładzie nutowym na str. 372 należy przy nutach *a* i *h* umieścić bemol.

Redakcja KWARTALNIKA MUZYCZNEGO

OD REDAKCJI

W najbliższych zeszytach KWARTALNIKA MUZYCZNEGO umieścimy m. in. następujące prace:

I. Z zakresu historji dawniejszej, nowszej i współczesnej muzyki: Mgra J. M. Chomińskiego (Lwów) o technice imitacyjnej w XIII i XIV wieku; Mgra J. Kozaruka (Kołomyja) o rozwoju kadencji w muzyce wielogłosowej XIII i XIV wieku; D-ra A. Liebharta (Lwów) o progresji jako czynniku melodycznym i konstruktywnym w muzyce wielogłosowej XIII i XIV wieku; Mgra J. M. Chomińskiego (Lwów) o kanonie w XV wieku; D-ra M. Szczepańskiej (Lwów) o twórczości Mikołaja Radomskiego z Radomia (wiek XV); tejże o polskiej muzyce lutniowej około r. 1600; tejże o Bartłomieju Pękielu (zm. 1670) jako kompozytorze lutniowym; D-ra A. Chybińskiego (Lwów) ze studjów nad twórczością Marcina Mielczewskiego (zm. 1651), tegoż o Szymonie Starowolskim (wiek XVII) jako pierwszym historyku muzyki polskiej, tegoż o tabulaturze organowej warszawskiej z XVII wieku; D-ra H. Kasparkówny (Lwów) ze studjów nad polską mszą a cappella w II poł. XVII wieku (o mszach Jana Radomskiego, ok. 1670 i Aleksandra Władysława Leszczyńskiego, zm. 1680); D-ra A. Chybińskiego (Lwów) o twórczości Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (wiek XVII — XVIII; X. D-ra H. Feichta (Bydgoszcz) przyczynki do biografji Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (zm. 1734); tegoż o nieznanym zbiorze polskich pieśni chóralnych z XVIII wieku; Dra A. Chybińskiego (Lwów) o dziełach Jacka Szczurowskiego (ur. 1719); E. Borrela (Paryż) o traktacie G. Tartiniego o ozdobnikach; Dra L. Bronarskiego (Genewa) o humorze w muzyce Chopina; tegoż o repryzie w utworach Chopina; tegoż o nowem (oxfordzkiem) wydaniu dzieł Chopina; D-ra Br. Wójcik-Keuprulian (Lwów) o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego; D-ra A. Chybińskiego (Lwów) o pewnych analogjach w dziełach Fr. Schuberta i Fr. Chopina; tegoż o nieznanych lwowskich autografach Fr. Liszta i innych muzyków; D-ra H. Opieńskiego (Morges) z korespondencji muzycznej Mieczysława Karłowicza; D-ra A. Chybińskiego (Lwów) o ostatnich latach Mieczysława Karłowicza; D-ra St. Łobaczewskiej (Lwów) o Karolu Szymanowskim i współczesności; tejże o dziełach fortepianowych K. Szymanowskiego; D-ra S. Barbaga (Lwów) o liryce wokalnej K. Szymanowskiego; X. D-ra H. Feichta (Bydgoszcz) o dziełach religijnych K. Szymanowskiego; D-ra A. Chybińskiego (Lwów) o chóralnych dziełach świeckich K. Szymanowskiego; D-ra St. Łobaczewskiej o K. Szymanowskim jako pisarzu muzycznym — i t. d.

II. Z zakresu teorji, pedagogji, psychologji i estetyki muzyki: D-ra J. Freiheitera (Lwów) w kwestji systematyki nauki harmonji; D-ra J. Kofflera (Lwów) i D-ra St. Łobaczewskiej (Lwów) o technice 12-tonowej; D-ra J. Kofflera o reformie pisowni w muzyce atonalnej; D-ra J. Pulikowskiego (Hamburg) o sposobie notowania irracjonalnych rodzajów taktu; D-ra A. Chybińskiego (Lwów)

o pewnych zagadnieniach teorji form cyklicznych; D-ra *J. F r e i h e i t e r a (Lwów) o niektórych dydaktycznych zagadnieniach nauki harmonji; Br. R o m a n i s z y n a (Kraków-Katowice) o teorjach pedagogiki wokalnej; X. D-ra H. F e i c h t a (Bydgoszcz) o nauczaniu przedmiotów teoretycznych w wyższej szkole muzycznej; St. K i s i e l e w s k i e g o (Warszawa) o kwestji formy i treści w nauczaniu kompozycji; D-ra Z. L i s s a (Lwów) o charakterystyce tonacyj w świetle współczesnej psychologji; D-ra J. P u l i k o w s k i e g o (Hamburg) o znaczeniu badań barwy i tonu dla psychologji i estetyki muzyki — i t. d.*

III. Z zakresu e t n o l o g j i m u z y k i: D-ra J. P u l i k o w s k i e g o (Hamburg) o stosunku pieśni ludowej do muzykologji; t e g o ż o znaczeniu badań psychologicznych nad muzyką ludów prymitywnych; D-ra Br. W ó j c i k - K e u p r u l i a n (Lwów) o muzyce ludów Bliższego Wschodu (ciąg dalszy: 2. muzyka turecka, 3. muzyka arabska, 4. muzyka żydowska; 5. muzyka orjentalna półwyspu bałkańskiego); t e j ż e o kolędach Ormian polskich; H. W i n d a k i e w i c z o w e j (Kraków) o pentatonice w polskiej muzyce ludowej; D-ra Z. L i s s a (Lwów) o pieśniach dziecinnych w polskiej pieśni ludowej; D-ra M. S z c z e p a ń s k i e j (Lwów) o zjawiskach folklorystycznych w lutniowej muzyce polskiej XVII wieku; D-ra J. P u l i k o w s k i e g o (Hamburg) o sześciu pieśniach śląskich ludowych z r. 1810; D-ra H. O p i e ń s k i e g o (Morges) o nieznanym zbiorze polonezów z r. 1820; D-ra A. C h y b i ń s k i e g o (Lwów) o dawniejszej muzyce ludowej na Podhalu; t e g o ż o pochodzeniu i rozpowszechnieniu niektórych melodyj ludowych na Podhalu; X. Wł. S k i e r k o w s k i e g o (Imielnica-Płock) o muzykalności Kurpiów; Mgra W. B a g a r ó w n y (Lwów) o obertasie; Mgra J. J. D u n i c z a (Lwów) o polonezie ludowym; T. G ł o d z i ń s k i e g o (Lwów) o krakowiaku; J. W i h t o l a (Ryga) o pieśni ludowej na Łotwie.

IV. Z i n n y c h działów: D-ra J. P u l i k o w s k i e g o (Hamburg) o nowem usystematyzowaniu nauki muzykologji; D-ra A. C h y b i ń s k i e g o (Lwów) w kwestji muzykologji historycznej w Polsce; D-ra K. Huttera (Praga) o muzykologji w Czechach — i t. d.

V. R e f e r a t y k r y t y c z u e: D-ra *S. Barbaga,* D-ra *L. Bronarskiego, Mgra J. M. Chomińskiego,* D-ra *A. Chybińskiego,* D-ra *J. Freiheitera,* D-ra *Ł. Kamieńskiego,* D-ra. *Z. Lissa,* D-ra *St. Łobaczewskiej,* D-ra *J. Pulikowskiego, Br. Romaniszyna,* D-ra *M. Szczepańskiej,* D-ra *Br. Wójcik-Keuprulian i innych.*

TREŚĆ ZESZYTU:

Materjały i dokumenty do historji muzyki w Polsce:

Sprawozdania:

Polskie czasopisma muzyczne:

Kronika:

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE A VARSOVIE

Rédacteurs en chef:

Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie—Św. Krzyska 16.

Nr. 16 JUILLET—OCTOBRE 1932

TABLE DES MATIÈRES:

Matériaux et documents ayant rapport à l'histoire de la musique en Pologne:

Comptes-rendus:

WYDAWNICTWO

DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Kier. Wydawn. Dr. A. Chybiński Prof. Uniw. Lwow.

ZESZYT I

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

Sonata a due violini e basso pro organo (1706)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT II

M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Deus in nomine tuo"

Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini

e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo

Według druku z r. 1659 wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT III

JACEK (HYACINTHUS) RÓŻYCKI († ca 1700)

Hymni ecclesiastici

(quatuor vocibus concinendi)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.

ZESZYT IV

BARTŁOMIEJ PĘKIEL († ca 1670)

„Audite mortales"

a 2 Canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba,

Violone con Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali

X. H. Feicht i K. Sikorski.

ZESZYT V

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

„Pariendo non gravaris"
Concerto a 3:
Solo Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con Basso d'Organo (1704)

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT VI

M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Canzona"
a due Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i Z. Jahnke.

ZESZYT VII

G. G. GORCZYCKI († 1734)

Missa Paschalis
(quatuor vocibus cantanda)

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.

ZESZYT VIII

ANONYMUS (s. XVI)

(Polski nieznany kompozytor)
„Duma" na 4 instrumenty (ewent. na kwartet smyczk.)

Wydali z rękopisu i opracowali
M. Szczepańska i T. Ochlewski.

ZESZYT IX

WACŁAW Z SZAMOTUŁ († 1572)

„In Te Domine speravi"
(Psalmus XXX, quatuor vocibus concinendus)

Według druku z r. 1554 wydali i opracowali

M. Szczepańska i H. Opieński.

Partytura i głosy.

ZESZYT X

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

„Jesu, spes mea"
Concerto a 3:
Canto solo, 2 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello) (1698)

Wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT XI

A. JARZĘBSKI († 1649)

„Tamburitta" a tre voci:
Violino, due Viole e Basso Continuo
(Violino, Viola, Violoncello e Cembalo)

Według rękopisu z r. 1627 wydali i opracowali

M. Szczepańska i K. Sikorski.

SKŁAD GŁÓWNY: ŚWIĘTOKRZYSKA 16 m. 34
Telefon 718-16